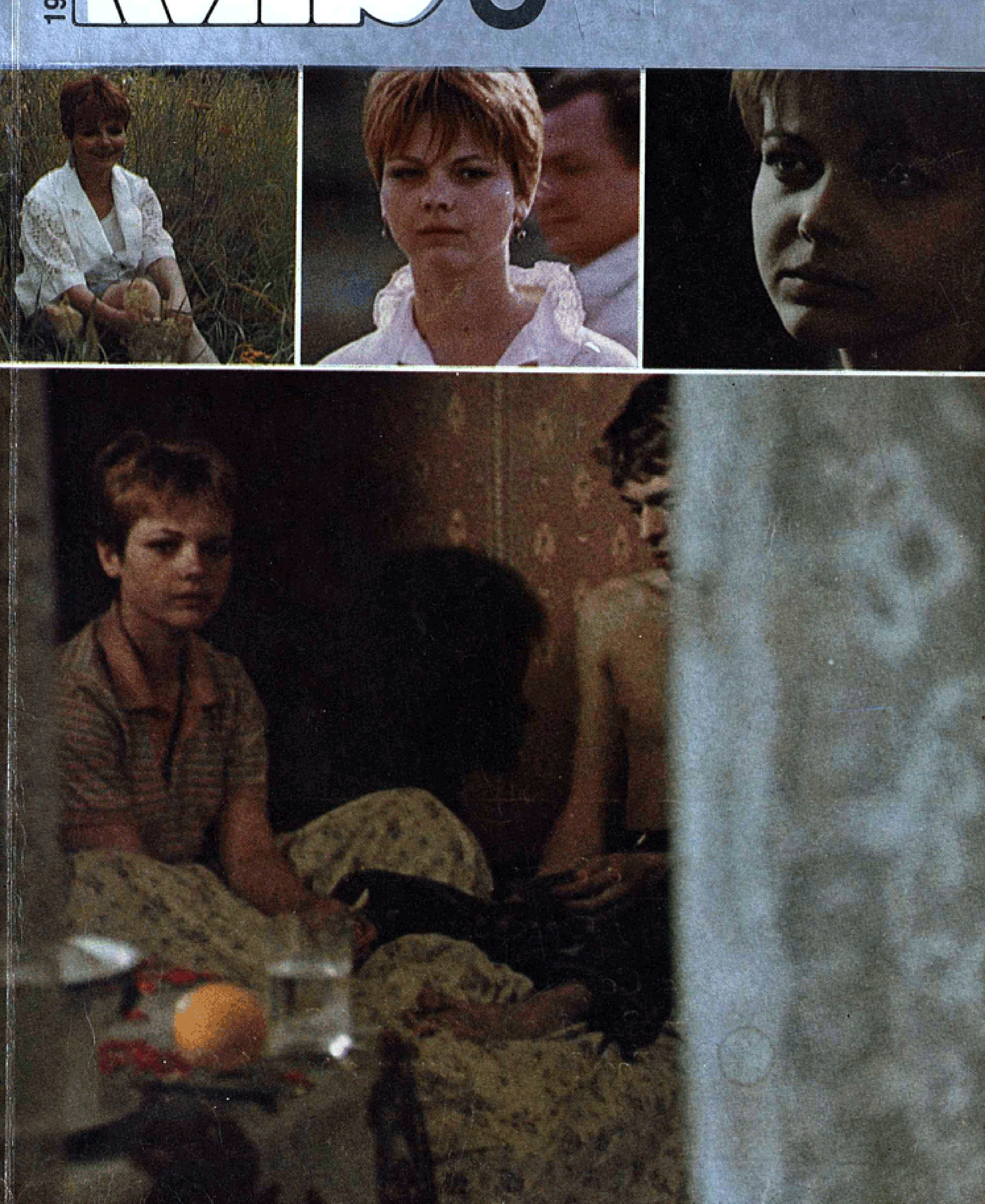
ИСКУССТВО КИНО 8

1987



Поздравляем

с днем рождения

Тамару Федоровну Макарову,

Героя Социалистического Труда,
народную артистку СССР,
лауреата Государственных премий СССР

ИСКУССТВО КИНО 8/87

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Содержание

In this issue:

На 1-й стороне обложки:

Дарья Шпаликова в фильме «Детская площадка» (режиссер С. Проскурина, «Ленфильм»)

На 4-й стороне обложки:

кадр из фильма «Маури» режиссера А. Гопалакришнана (Индия)

Оформление
Остольского К. О.
Художественный редактор
Евстигнеев А. А.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 6.05.87.
Подп. к печати 20.07.87. А 08578.
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 50 000.
Заказ 1482
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Новая модель кинематографа

Чабуа Амирэджиби

Перестройка в сегодняшней практике

Цель современного неигрового кинематографа состоит в том, чтобы он стал более действенным средством идеологического обеспечения решаемых нами сегодня экономических, внутриполитических и внешнеполитических проблем. А для этого надо делать фильмы, которые будут смотреть и которым люди будут верить и дома, и за рубежом. Действующая же издавна и пока еще поныне система кинопроизводства и кинопроката не отвечает этой задаче, и просто подремонтировать ее невозможно. Следовательно, надо создавать систему новую.

Когда Михаил Светлов искал в собственной квартире слишком хорошо спрятанную вещь, он делил квартиру на квадраты и действовал методично. Говорят, в конце концов он находил искомое, если оно, конечно, существовало в принципе.

Есть и другой метод поиска, более современный, порожденный научно-технической революцией — мозговая атака. Собираются несколько крупных знатоков своего дела — на полчаса, максимум на час. Каждый из них, строго по очереди, предлагает свое мнение по обсуждаемой теме. Реплики исключены. Решение приходит при совпадении большинства мнений или как результат синтеза выдвинутых предложений. Заказчик выбирает вариант по своему усмотрению.

Нам, кинематографистам, создавая нашу кинематографическую модель, следовало бы добавить светловский способ и метод мозговой атаки к тем заседаниям, на которых слишком много времени уходило на отрицание абсурдных предложений в ущерб обсуждению разумных. В результате кое-что искомое нащупано, но очень много еще предстоит найти. На мой взгляд, подлинная гласность подразумевает свободное изъявление мнений всеми, кто имеет хоть какое-либо отношение к обсуждаемому предмету, затем должен наступить момент, когда, отделив зерна от плевел, группа компетентных людей, глубоко и всесторонне знающих предмет, принимает окончательное решение. Цель его — создать в кинопроизводстве условия, которые могли бы обеспечить выпуск фильмов высоких идейно-художественных качеств, облегчить художнику решение творческих задач. Другими словами, надо начать работу по созданию реальной, а не мифической аудитории документального фильма.

Есть такая профессия — организатор кинопроизводства, и в частности — руководитель киностудии. Самой престижной в кинематографе эту профессию не назовешь. Мало того: подчас, дабы помочь художнику сделать хороший фильм, директор подставляет под удар не только свою профессиональную репутацию, но и партийную и гражданскую. Если фильм получился, ездит режиссер по фестивалям, получает призы и читает в прессе дифирамбы в свой адрес. А вот если фильм не удался, директора бьют во всех кабинетах всеми известными человечеству видами и типами батогов. Такова уж эта профессия, но мы не жалуемся. Кто не хочет, пусть идет плести корзины. Однако тумаки организаторам сви-

детельствуют тем не менее, что от хорошей или плохой их работы в значительной мере зависит плохим или хорошим быть фильму.

Отрадно, что к обсуждению новой модели нашего кинодела привлечены организаторы кинопроизводства, экономисты, прокатчики. Очень непростой вопрос — понять друг друга, объяснить друг другу то, что не сразу понятно со стороны. И было бы правильно, чтобы опыт и соображения каждого из нас заинтересовали тех, кто отливает модель в окончательную форму.

Какой должна быть новая система, чтобы исключить имеющиеся недостатки и не приобрести новые? Подчеркиваю это обстоятельство, ибо приказ Госкино СССР № 64 — уже новый приказ — оказался весьма несовершенен. Идею активного включения в организацию кинопроцесса творческих работников он реализует в виде еще нескольких замедляющих дело бюрократических инстанций, в роли которых на этот раз могут выступить творческие союзы. У меня создалось ощущение, что приказ № 64 понадобился противникам перестройки, чтобы доказать абсурдность равноправного сотрудничества Госкино СССР и Союза кинематографистов СССР. Естественно, что такая перестройка не нужна никому, а главное — делу.

Надеюсь, что окончательный вариант модели неигрового кино оградит студии от бессмысленного «кураторства». Естественно, что право на самостоятельность предполагает и право на ответственность. Убытки от создания неудавшейся, серой картины пусть несет киностудия, а как она будет их покрывать — ниже.

Совершенно устарели нормативы разработки календарных планов производства фильмов. Скажем, согласно нормативам, двадцать семь съемочных дней дают двум совершенно разным фильмам. Один из них действительно можно снять за двадцать семь дней, для другого, безусловно, требуется гораздо больше времени. Считаю, право определения сроков производства фильмов необходимо полностью предоставить киностудиям. Естественно, с обязательным соблюдением сметной стоимости. То же самое следует сказать о количестве фильмов и частей в каждом из них в пределах общего студийного объема.

Еще одна корневая проблема. Киностудии вынуждены давать право постановки фильмов всем режиссерам — хорошим, средним и плохим из-за того, что все они состоят в штате и студия обязана предоставлять им работу. В результате мы обречены на появление серых фильмов априорно. Вопрос этот — сложный, имеет свои социальные аспекты. Надо создавать кинофонд, помогать творческим работникам. Но потерявшим квалификацию и талант или вовсе их не имевшим — помогать обдумать свою профессиональную судьбу, а может быть, и решительно изменить ее. Это гуманно и по отношению к незадавшемуся кинематографисту, и к зрителю.

Считаю, что киностудия должна приглашать режиссеров на договорных началах. Этот принцип предусмотрен проектом новой модели совершенно справедливо. И должен быть обязательно учтен в окончательном варианте модели. Иначе нечего ждать улучшения качества фильмов.

Необходимость перестройки в нашем кино ощущается давно. Мы, не ожидая пленумов, «деловых игр», пытались разбить на квадраты квартиру в поисках истины, не сидели сложа руки. Приходилось продираться сквозь джунгли кинопроизводственного хаоса самим.

В 1983 году соответствующие министерства и госкомитеты Грузинской ССР утвердили предложенное нами «Положение о производстве фильмов бригадным способом на Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов «Мематианэ». В 1984 году в порядке эксперимента бригадным методом был запущен в производство один двухчастевой цветной фильм. «Положе-

нием» предусматривалось премирование съемочной группы семьюдесятью процентами из экономии по прямым расходам, если фильм получит первую группу оплаты, и пятьюдесятью процентами, если фильм получит вторую группу. Кроме того, бригада получает в порядке премии семьдесят пять процентов стоимости сэкономленной негативной и позитивной пленки. В результате из сметной стоимости фильма — 27 тысяч рублей сэкономлено 6 тысяч рублей. В том числе по прямым расходам — две тысячи. Фильм получил вторую группу оплаты, поэтому бригада получила тысячу рублей премии. Остальное — прибыль студии.

В 1985 году бригадным способом снимали уже четыре фильма, в 1986 году — одиннадцать. На сегодня — шестнадцать. Из них первую группу оплаты получили одиннадцать, вторую — пять. Около 17 тысяч рублей составила премия бригад, а студия получила от общей экономии 45 тысяч рублей сверхплановой прибыли.

Среди других шестнадцати фильмов, отснятых не бригадным способом, первую группу получили четыре, вторую — одиннадцать фильмов, третью — один. Студия потерпела более четырех тысяч убытка.

Таким образом, бригадный метод оказался не только финансово выгодным для творческих работников и для студии, но результатом этого метода стало значительно более высокое идейно-художественное качество фильмов. Поэтому с 1 января 1987 года все фильмы без исключения на нашей студии снимаются бригадным методом.

Но бригадный метод — всего лишь часть намеченной нами программы перестройки на студии. В настоящее время мы заключили договор с Институтом экономики АН Грузинской ССР, надеемся с помощью ученых выработать проект перевода киностудии «Мематианэ» на полный хозрасчет и самофинансирование, учитывающие опыт работы на основе названного выше «Положения». Я надеюсь, к задуманному нами эксперименту проявят интерес Госкино СССР и Союз кинематографистов.

Позволю себе в виде тезисов сформулировать основные положения перехода студии на полный хозрасчет:

киностудия «Мематианэ» является фильмопроизводящей фабрикой с экономической формулой «товар — деньги — товар».

Киностудия является исполнителем заказов. Заказчики — Госкино СССР, Госкино Грузинской ССР, Гостелерадио СССР, ССОД и другие министерства, ведомства, учреждения.

Киностудия платит Министерству финансов Грузинской ССР налог с оборота, а не всю плановую прибыль и 75 процентов сверхплановой прибыли, как это пока практикуется.

Киностудия берет на себя убытки в случае отказа заказчика принять фильм по причине его некачественности и погашает убытки из собственной прибыли.

На киностудии осуществляется система госприемки, организационные формы и состав которой надо еще основательно продумать, после чего фильм представляется заказчику. Последний, в свою очередь, оценивает его, возвращает с замечаниями для исправления или не принимает вовсе.

На киностудии работают объединения, которые несут ответственность за финансовую дисциплину и идейно-художественное качество фильмов. Оплата труда работников объединений находится в прямой зависимости от качества фильма и финансового эффекта.

Все подразделения студии переводятся на бригадный метод работы.

В сметную стоимость фильма включается двухмесячная зарплата творческих работников за простой после окончания фильма в размере 100 процентов основной зарплаты, если кинематографист не приступает сразу же к новой работе.

Студия распоряжается фондом зарплаты по своему усмотрению и со-

гласно с необходимостью поощрения работников в рамках действующего законодательства.

Мы не думаем, что предлагаем панацею от всех бед, но уверены, что наш эксперимент наглядно покажет, что хорошо и что плохо в производстве неигровых фильмов. И рады выслушать мнение коллег, в том числе и на страницах «ИК», о нашем опыте.

Из нашего общего опыта в конце концов должна сложиться и уточниться модель неигрового кино не только в видимых сегодня общих параметрах, но и в тех деталях, которые может выявить только повседневная практика. Но вместе с тем надо, чтобы все понимали, что каждая киностудия исходит в деле перестройки из своих особенностей.

Тамара Макарова

Все мы служим одному делу

— *Как вы оцениваете нынешнее состояние советского кино и в чем заключается его перестройка?*

Я думаю, что мы переживаем сейчас вместе со всею страной период возрождения. Те преобразования в разных сферах нашего общества, какие мы наблюдаем, в равной мере относятся и к кинематографии.

Говорить о новом качестве киноискусства сегодня, по-моему, преждевременно. Задачи велики. И нужно не ошибиться, выбирая наиболее продуктивный вид реформы кинематографа в целом. Хорошо бы в азарте перемен не растерять добрые, плодотворные традиции. Не бросаться в крайность новаций, отказавшись от накопленных многими поколениями достижений. Не забыть бы о преемственности исторического опыта, о чем говорил Михаил Сергеевич Горбачев. Новое поколение кинематографистов не может двигаться вперед, отбросив все, что было создано предшественниками.

Я разделяю максимализм молодых, их азарт и нетерпение. И принимаясь за перестройку кинематографа, вероятно, нужно разработать все необходимые условия для творческого процесса — повышения художественного уровня фильмов. Я имею в виду прежде всего вопросы экономические и производственные.

И все же самая усовершенствованная модель вряд ли принесет успех без духовной модели, вбирающей в себя понятие терпимости и порядочности. Нам важно создать интеллектуальную атмосферу, которая не позволит отдать искусство ремесленникам, людям равнодушным.

Обыкновенный ремонт в квартире всякий раз воспринимается как стихийное бедствие, градобитие. Что же говорить о переустройстве такого огромного и сложного хозяйства, как наше. Именно поэтому и нужна глубоко продуманная стратегия перестройки, о чем говорилось и в Союзе кинематографистов, и в Госкино.

Я не беру на себя смелость давать рекомендации и советы — но я прожила долгую жизнь в кинематографе, и в моей памяти сохранились попытки усовершенствования нашей кинематографии. И мне представляется, что главная опасность — это излишняя поспешность, когда берутся за все проблемы сразу, не успевая довести до конца хотя бы одну.

Из того, что уже сделано Союзом кинематографистов, я прежде всего хотела бы отметить выпуск фильмов,

возрожденных к жизни на экране. На меня сильное впечатление произвела акция присуждения премии Кире Муратовой за фильм «Долгие проводы» на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси, так же, как ретроспектива фильмов Тарковского.

В спорах вокруг перестройки говорится и о необходимости нового осмысления истории советского кино, о том, что многое нужно переоценить. Да, время определяет и этот закономерный процесс. Вопрос лишь о том, как и во имя чего такой пересмотр необходим. И каков может быть результат.

Необходимо отказаться от ложных ценностей, сохраняя подлинные, но как установить критерии подлинности? Все эти вопросы взаимосвязаны с успехами молодого поколения кинематографистов. Мы служим общему делу — и никакой конфронтации, по-моему, не должно быть.

— Какие задачи перестройки вы считаете центральными?

Я бы назвала одной из исходных задач — воспитание кинематографической смены, ибо будущее кино — это новые имена кинематографистов.

Проблема подготовки специалистов, на мой взгляд, центральная, именно в ней пересекаются все остальные. Что же касается ВГИКа, то мы никогда не знаем, в каком количестве специалистов нуждается производство сегодня и завтра, сколько нужно их готовить. Тогда как, казалось бы, нужно учитывать реальные запросы фильмопроизводства и, исходя из этого, готовить специалистов.

Институт же набирает студентов, исходя из собственной потребности, руководствуясь положением о вузе. Это положение не увязывает число студентов в мастерской с тем количеством молодых специалистов, какое потребуется студиям, включая телевидение, через пять лет. Потому-то и выстраиваются очереди на постановку. Я уж не говорю о судьбе операторов, актеров, киноведов, художников, сценаристов. Мы не умеем предвидеть день завтрашний. И в этой связи нельзя не вспомнить, что у нас существуют еще Высшие курсы сценаристов и режиссеров, где выпуск специалистов развивается по своим законам. Не следует сталкивать лбами ВГИК и Курсы — мы делаем общее дело.

Не забудем также еще важное обстоятельство: ВГИК — институт международный, интернациональный. Это обстоятельство трудно переоценить. Ташкентский фестиваль свидетельствует о высоком чувстве братства, рождающегося на встречах выпускников ВГИКа из разных стран. И мы должны дорожить этим единением.

— Как вы оцениваете сегодняший ВГИК и каким ему быть завтра?

К институту привлечено всеобщее внимание. О нем судят, на мой взгляд, не всегда объективно, но безусловно заинтересованно. Его будущее в период перестройки всего нашего кинематографического хозяйства заботит как Союз кинематографистов и Госкино, так и общественность.

В предложениях по перестройке института много дельного, конструктивного, об этом говорилось и в публикациях журнала «Искусство кино», и на заседаниях секретариата СК СССР. Союз кинематографистов подразумевает единство, единение. Вот, видимо, с этих позиций и нужно подходить к оценкам существующего положения дел в институте. Это в равной степени относится и к пересмотру программ, числу студентов в мастерских, к методике преподавания и к той бесхозяйственности, какая, увы, существует. Все так. Но и нельзя согласиться с неуважительным тоном некоторых выступавших. Впереди нас ждет большая работа, и ей должны сопутствовать порядочность, принципиальность, интеллигентность. Будем спорить, не умножая обид.

Открыть талант — радость. Наша киношкола должна существовать для талантливых людей — как студентов, так и педагогов.

Интервью провел Е. Левин

Свободная тема

И. Дворецкий

Личность на контроле

Сюжет для документального фильма

Все говорим о похожем: идеи обновления всколыхнули общество, но прошлое постоянно напоминает о себе, оно еще рядом. Рядом ложь, формализм, воинствующая бюрократия. Прошлое — и в неутолимом стремлении говорить об успехах. Сегодня оно мимикрирует, рядится в иные фразы, такую, например, «хватит говорить об ошибках, все уже вскрыли, пора рассказывать о положительном опыте». Прочел в газете: «Создана атмосфера, которая не боится гласности, не отвергает, а поощряет слово правды». Такую атмосферу еще предстоит создать, мы у самого начала. Прошлое — и в каждом из нас, в нашей памяти, надеждах, сомнениях. Сомнения старые, заскорузлые, надежды недавние. Переход от слов к делу — самый трудный момент. Это человеческий момент. Честность не ощутила силу. Необходимо понять почему. Людям порой трудно охватить глубинные процессы общегосударственного, им не хватает причастности. Критики много, но самые серьезные проступки в ответ оговариваются тысячью оправдательных слов. Бесчестье, ставшее на путь обмана государства, получает выговоры. Потом, после выговоров, остается мысль: бесчестье на прежнем месте, управляет честностью. Но так не будет.

В самом начале перестройки стране было сказано: «Действуют тормозящие факторы. Подчас они носят объективный характер, но чаще идут от инерции, застарелых привычек, застывшей психологии». Сказано также: «Мы не можем не замечать тех, кто выжидает, не верит в успех задуманного партией экономического и политического поворота». Слова эти услышаны и запали в память, потому что в них есть реальность и нет утешений. Правдивость этих слов подтверждается. Противоестественное заключалось в том, что ложь, наглость и безответственность долгие годы являлись наиболее котируемой валютой, с помощью которой достигались и высокий уровень жизни и высокое положение, в то время как честность, преданность делу стоили мизерно мало, казались смешными. Сейчас уже совершенно ясно, что действует немало людей, стремящихся отредактировать перестройку в духе прежних лет. Одно из средств я уже назвал — это мимикрия: используя новую фразеологию, они везде, где это возможно, выдают желаемое за действительное. Широкие массы это чувствуют, знают. Из-за этого человеческий фактор — главный рычаг намеченных партией революционных преобразований — все еще не включен на полную мощность.

Я хочу в этой статье рассказать об одной интересной судьбе и подумать вместе с читателем о «человече-

ском факторе» — понятии очень широком, связанном с духовной жизнью, о том, что выдвинуто это понятие в авангард острейших государственных проблем. Человеческий фактор всегда был решающей силой.

1

Так сложилось, автор этих строк довольно много поездил по стране. Восточная Сибирь, Западная, Таймырский полуостров, Дальний Восток, не перечислишь все: валил лес, рыбачил, работал на тракторе близ Охотска. Трактор этот с повадками ишака не забуду, тяжелый в работе, СГ-65 заправлялся чуркой, чаще сырой, влага оседала в трубопроводах. Часами я грел старенькую машину факелами из рваных телогреек, не поймешь, где образовалась ледяная перемычка. Бывало, оно так и застывало, это чудовище, а я шел за тягачом несколько километров. (В Тюмени, где прожил недавно около года, настоящие красавцы ползают, и свои, и американские «Катерпиллеры», и их японская модификация. Транспортная техника там вообще шикарная, «Уралы» наши, вездеходы, вертолеты). Видел в пору юности рядом с собой множество истинных непарадных трудовых подвигов, оставшихся безвестными, и, по правде сказать, не задумывался об этом, как не думаешь о том, что естественно.

В 50-х годах по корреспондентским делам часто жил среди строителей и только тогда стал более осознанно понимать, как много значит одухотворенность целей. Годы были сложные, разные, о многом, происходившем в стране в начале 50-х годов, современники не знали, но что было, то было. И люди тоже попадались разные. Одним новое подавай, «сшибут романтику», дальше едут, другим трудности дай, и такие, чтобы о них весь Союз знал. Таким был Николаев. Встретились с ним на трассе ЛЭП Тайшет — Братск. Он служил завучем в Нальчике, жена — учительницей начальных классов. Услышав, что строится великая ГЭС, рванули с грудным ребенком, оставили благополучие, дом, родных, тепло юга: ребенка, как на именины, завернули в дорогу в атласное одеяло с кружевами. Сперва завуча поставили опалубщиком, жену поварихой, после он бригадиром стал. На их семисоткилометровом пути деревень мало встречалось, жили в палатке зимой и летом, понятно, чего это стоило; там у них второй ребенок родился. В Иркутской области тогда строились Братск, Ангарск, Коршуниха, Усть-Кут, Усолье, вели железную дорогу, проектировалась Богучарская ГЭС, алюминиевые заводы. Переселялись десятки тысяч, искали, на чем утвердить себя.

Одно то, что отважились, поехали, делало их лучше, чище, значительнее в собственных глазах, возникало общее ощущение, что тут, на стройках, рождается будущее государства, их собственное будущее, их детей. Денег немного платили — никаких там надбавок особенных, «полярок», коэффициентов. Переселенцы не только терпели лишения. Их предвидели, хотели терпеть. Еще верили во многое, во что потом перестали верить. В выстроенных городах быт стал опрятнее, появились музыкальные школы, всяческие кружки, но сама жизнь становилась тише, скучнее, слабел дух коллективизма, казалось, кончились цели, и людей, свершивших подвиг, покинули, позабыли. Да, так оно и было, но я забегаю вперед.

Вторая встреча с Николаевым уже в Братске. Бывший завуч и тут бригадирствовал, бетонировал подножье тела плотины, это большая честь. Была мечта: достроить ГЭС, увидеть ее готовую.

Об этом, о Николаеве, о других, о фактах подвижничества рассказывал я моим слушателям, строителям Нового Уренгоя, за два-три месяца до XXVII съезда шла беседа. И тут мне вспомнилась еще одна трассовская история. Однажды в кабинет товарища Балезина, ведавшего кадрами в Братске, вошли пятеро в одина-

ковых макинтошах, шляпах, с чемоданами. Выяснилось, партработники уральского городка, тоже приехали строить ГЭС: второй секретарь горкома, третий, инструктор, секретарь горкома комсомола, завсектором учета. Их не отпускали с Урала, они дали телеграмму в Президиум XX съезда, отпустили. Стоят они перед Балезиным, у того вид изумленный: выборы партийных органов, говорит, прошли, фронта работ нет, только трасса. Согласились. Двое потом ушли с трассы по причинам мне неизвестным, один по болезни, двое прошли линию до конца, стали квалифицированными плотниками, один из оставшихся, Лямин, мы были знакомы, крепкий, прекрасной души человек. Когда я закончил о нем, внезапно поднялась девушка, нарядная, яркая, лет девятнадцати, румянец во всю щеку, голос ровный: «Выходит, уверяете, что партийные работники пошли в плотники, как все? Можно вам верить?» — и в ответ на мой кивок возмущенно сказала: «Бросьте!» — и вышла из красного уголка. «Она тогда еще не родилась,— думал я в полной тишине.— С какими же чиновниками от партработы встречалась? Кто ответит за то, что это юное существо ни во что не способно верить?» И еще я подумал: это урок.

2

Один вопрос мучает меня последнее время. Намечено, что конкретно делать в первую очередь — ускоренно строить жилье, вводить подряд, хозрасчет, надбавки за творчество, честно платить, строго взыскивать,— но почему лица, выступающие в прессе, увереннее всего сводят «человеческий фактор» к чисто материальному? Улучшение материального не имеет границ, у страны нет возможностей наращивания жизненных благ без резкого подъема качества производимого и производительности, и тут, хочешь — не хочешь, придется вспомнить по старинке об энтузиазме и о душе.

Администраторы — и хозяйственные, и политические, я заметил, прилюдно не упоминают слово «душа», правда, в пиковые моменты, сами того не ведая, обращаются непосредственно к ней: «Давай! Нужно, голубчик! Выручай, пожалуйста!» И душа, эта неучитываемая душа, откликается. Многим притом необыкновенно полюбилось крылатое выражение: «Писатели — инженеры человеческих душ», повторяют где угодно, сколько угодно, и в таком контексте признают душу: кажется, коли рядом инженер, то и управиться с этой госпожой ничего не стоит.

Дремучей банальностью часто представляются нам напоминания о сложности человеческой природы, но какое бессилие чувствуешь, сталкиваясь с болезненной неспособностью защитить себя или, напротив, с рассчитанным приспособленчеством. Многие наблюдали, вероятно, что оскорбленное достоинство иных просто ума лишает, уходят от любимого дела, рвут отношения с любящими их и преданными им людьми. Есть примеры более простые: воспитание методами стадного давления, стремление подчинить человека большинству любой ценой. Но воспитание на самом деле не имеет ничего общего с дрессировкой, ибо возникает сопротивление души. Духовный мир — данность, но он как бы скрыт был за суетой и суетностью начинаний, затаен на время, я не могу сказать по-другому — отделен от жизни страны.

Наши люди удивительно терпеливы, отзывчивы, всей силой природы тянутся к справедливости, порядку, товариществу, нелегко пережили время, когда общественная жизнь заменялась декретированием. Простор для инициативы в те годы сузился до предела, мечтать стало не о чем, высокое в человеке перестало цениться, он терял главное — чувство хозяина и творца, но и тогда не был равнодушен, все понимал, оценивал молча, да, трудился хуже, чем мог, чувствуя, как расходятся веками накопленные в нем нравственные устои и повсе-

дневная практика, и страдал из-за этого. Все активное, честное в нем отвернулось от казенных призывов.

И вот «человеческий фактор» стал политическим требованием, необходимостью. Это не лозунг — направление, длительная, требующая усилий работа по возвращению личности в активную жизнь государства. И чем быстрей, существенней движется такая работа, тем стремительнее двинется все остальное. Его вводят в действие демократизация, социальная справедливость, критика, гласность, укрепление законности. Материальное стимулирование и обеспечение гражданских прав — части единого. Человек как человек не способен активно действовать без личной ответственности за все, что происходит с ним, его предприятием, его страной, без уверенности, что его инициатива нужна.

3

Встречаются люди, обладающие способностью чувствовать скрытое в человеке, организаторским тактом, уважением к личности и, как следствие, умением управлять. Такого хозяйственника встретил я два года назад в Сургуте. Это Игорь Алексеевич Киртбая. Он руководил огромным знаменитым трестом, строившим линии электропередач в Тюменском Приобье, затем в Заполярье внедрял и внедрил принципиально новую систему организации строительства. Эта многослойная инженерно спроектированная система, базовую модель которой специалисты знают под названием «Спутник-Скалар», видоизменяла управленческую структуру, штатное расписание, стимулы, показатели, хозрасчет, выявляла и исключала не нужные для дела организаторские процедуры — распыленность вложений, несбалансированность планов, несогласованность прав, обязанностей и ответственности, давала сокращение потерь всех видов материалов и ресурсов. Конечно, это лишь краткая, схематическая формула. Но суть ее даже для непосвященных сразу становится очевидной: она четко выявляла ответственность каждого занятого в производстве и управлении им «по вертикали» — от рядового рабочего до руководителя отрасли. Внедренная в тресте, она, как рентген, просвечивала не только организацию деятельности этого подразделения, но и уровень компетентности его руководства.

Еще в своем первом тресте, до отпочкования, еще в Сургуте, Киртбая заключил договор с Институтом психологии Академии педагогических наук СССР, совместно с которым и привязывалась система «Спутник-Скалар» к особенностям треста. Готовясь к будущему, применили тесты. В частности, каждый работник получал список всех служащих и командиров производства и выставлял оценки по пятибалльной системе, без подписи. Тайна гарантировалась. По возвращении списков обсуждали причины популярности или непопулярности того или иного члена коллектива, результаты опроса вывешивали. Так, еще до перестройки вводили гласность, официальные оценки корректировались общественными, возникало доверие.

Разумеется, не только сотрудничество с психологами определяло способность Киртбая понимать связь дела с миром личности. Пригласив в трест специалиста в области систем кандидата наук А. С. Линкова, он начал с того, что поступил весьма неожиданно. Едва тот прибыл, ввел в комнату, заполненную командирами, и сказал: «Докладывайте, я в Москву улетаю». Об этом мне Линков поведал.

Четыре часа разговора — и большинство в задымленной табаком комнате ничего из предложенного им не приняли. Он вышел чужим для этих людей, с горьким привкусом бессмысленности приезда. И вдруг заметил Киртбая, сидевшего в маленькой комнатке перед выключенным телевизором... «Почему не улетели?» — спросил Линков. Киртбая так ответил:

«Я не собирался лететь. Я им говорил, вы приедете, и они все поймут, потом подумал, если пойду туда с вами, то, получается, надавлю, это не метод. Сидел вот перед телевизором, все видел, слышал. Вы хорошо растолковали систему, но люди не готовы, теперь ясно, моя вина, товарищ Линков. Идея должна овладеть массами. Давайте потерпим, поработаем вместе, хорошо?»

Линков признался, что был обескуражен. Особенно его удивило, что противником нововведения оказался Толя Щепеткин, главный инженер треста, совсем молодой человек, потому и Толя. (О нем у нас речь еще не раз зайдет.) Его нашел Киртбая, пригласил к себе, по общему мнению, многому научил, и, несмотря на разногласия, они дружили. Линков еще не знал этого, в тресте царила атмосфера постоянных дискуссий, подогревал ее управляющий трестом.

Он прошел обычную трудовую школу: инженер, начальник ПТО механизированной колонны, главный инженер, начальник колонны. Стаж работы на Севере двадцать лет. Удостоен премии Совета Министров СССР, награжден орденом Дружбы народов, тюменской медалью имени Менделеева, другими медалями, в том числе и медалью за то, что в течение нескольких лет внес десять тысяч рублей в Фонд мира.

Он умел и любил рисковать, но систему обдумывал долго, применить ее в строительстве сетей стало, можно сказать, целью его жизни, как для Николаева — построить Братскую ГЭС. Жизнелюбивый, страстный человек, порой противоречивый и вместе с тем твердый в слове, в поступке, но что-то незащищенно детское, угнетенное временами чувствовал я в его всегда спокойной, терпеливой улыбке. Что это значит, я понял позже, узнав про беду.

По производительности труда, фондоотдаче, прибыли его трест был лучшим в Минэнерго, выполнял программу трех трестов, за пятилетку построили 11 500 километров линий. Структура уже не выдерживала объемов, пора было делить трест, но план перевыполняли и не беспокоились. О Киртбая в то время много писали, он стал известен как крупный инженер. Внезапно, добившись разделения своего благополучного треста, он взял наиболее трудную часть и вышел с ней на сложный экономический эксперимент в Надыме, на ту самую систему. Друзья отговаривали, советовали не ходить на голые места.

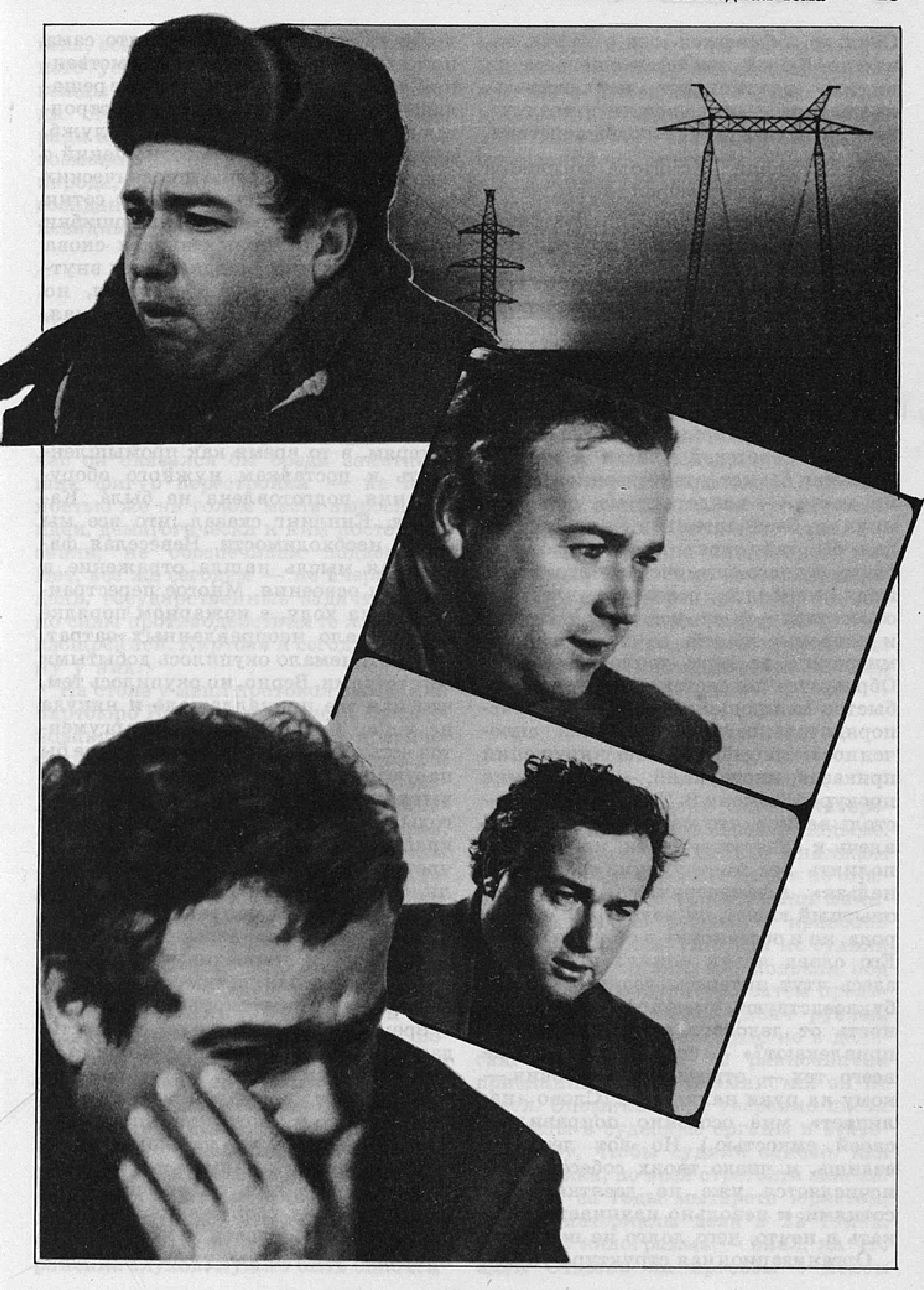
Здесь я прерву рассказ, чтобы ближе подойти к моей главной теме: в «производственной» истории Киртбая с ее печальным течением для меня важны не технические проблемы, а истоки душевной отваги, воля людей к преобразованиям, «человеческий фактор».

Совершенно необходимо вкратце сказать о Тюмени, о тех условиях, атмосфере, в каких воспитывался Киртбая и люди, подобные ему. Жили они тут годами, особенно вначале, ну, как собаки, иначе не скажешь. Проблемой все было — поселиться под крышу, помыться где-нибудь, картошки купить, молока, фильм посмотреть. Одно развлечение — водки выпить, поговорить. Денег, правда, немало платили. То были годы, я бы назвал их годами вольницы. Но сказать о Тюмени лишь только это, значит, не сказать ничего.

4

Тюмень — явление уникальное. Каждый восьмой рубль, принадлежащий РСФСР, тратится здесь, двухлетний бюджет превышает стоимость БАМа. По размаху, отдаче, оттенкам социальной причудливости такого района освоения у нас не было, характер жизни, судьбы, взлеты, падения — ничто не вписывается в стандарт.

И. А. Киртбая в фильме «Кто ищет — найдет» свердловских теледокументалистов, который в отличие от картины «Право на карьеру» успел выйти на экран



Сколько добывается газа и нефти, известно. Людей, при том что недостатки видны, вдохновляет исключительность дела — это носится в воздухе. Земля Тюмени растит людей действия.

На площади в полтора миллиона квадратных километров то там, то тут вот уже больше двадцати лет высаживаются десанты, дающие начало малым и большим городам. По расползающейся тундровой хляби на границе цивилизации и природы прокладывается полоска, именуемая дорогой, начинается строительная круговерть, замкнутая непроходимым пространством.

Экстерриториальность имеет свои законы. Советской власти в первые годы как бы нет, ответственные люди на месте — владетели могучей техники и баснословных финансов — как бы одни пока на всем божьем свете, и долго еще, очень долго, являются наиболее реальной властью, ответственной за все — за жизнь и здоровье людей, за настроение и миграцию, за корм, тепло и порядок. Образуется подсистема, где властвует быстро меняющаяся обстановка, распорядительность начальника, сплоченность людей. («Число нарушений приказов, инструкций, — сказал мне прокурор Тюмени В. Е. Афанасович,— столь велико, что многих можно привлечь к ответственности, но если исполнять все инструкции, то строить нельзя». Афанасович, как ясно мне, опытный юрист, он ведает делами города, но и обстановку в области знает. Его слова я так понял: прокуроры здесь чтут интересы государства, не буквоедствуют, умеют отделять злостность от делового риска. «Кого же привлекают?» — спросил я. «Прежде всего тех,— ответил Афанасович,— кому на руки налипает». (Слово «налипает» мне особенно понравилось своей емкостью.) Но вот летаешь, ездишь, и число твоих собеседников исчисляется уже не десятками — сотнями, и невольно начинаешь вникать в нечто, чего долго не понимал.

Организационная структура управления тюменской глыбой будто сама по себе создалась многоведомственной, трудно координируемой, не решались проблемы создания базы строительной индустрии, ремонтных служб, инфраструктуры, взаимоотношений с природой. Я говорю о прозаических вещах, но ими жили и живут сотни тысяч тюменцев: выявляемые ошибки повторялись на новых витках снова и снова. Тактика, рождавшаяся внутри региона, хоть и поспешная, но изобретательная, самоотверженная, временами блистательная — была, стратегии не было.

Требования выполнять план любой ценой приводили к бесхозяйственной разработке недр и невосполнимым потерям, в то время как промышленность к поставкам нужного оборудования подготовлена не была. Кажется, Киплинг сказал, что все мы слуги необходимости. Невеселая фатальная мысль нашла отражение в истории освоения. Многое перестраивалось на ходу, в пожарном порядке и требовало неоправданных затрат. Говорят, немало окупилось добытыми богатствами. Верно, но окупилось тем, что нам же принадлежало и никуда не ушло. Среди множества аргументов есть один, перед которым вроде бы пасуют все: нефть была очень нужна, выручила страну, в неурожайные годы, бывало, кормила народ. Это крайне серьезно, и, однако, самые чрезвычайные обстоятельства (вряд ли найдутся исповедующие обратное) не могут оправдать такой явной неспособности вести дело на современном уровне и привычки жить исключительно сегодняшним днем. Ведь впереди другие регионы!

Время требует от нас строгости, даже суровости по отношению к этой ужасной привычке, укоренившейся в различных учреждениях от маленького жэка до министерства, привычке не беречь ничего, что не входит в потребность данной минуты, ни импортного оборудования, ни оросительных дорогостоящих сооружений, ни энергии, ни воды, урвать, что можно, у природы, у машины, у земли, у чело-

века, все, что необходимо для временного успеха, получить награды. Невежды горячо убеждают нас, что люди стремятся жить исключительно ради материальных благ, но подобное возможно лишь в периоды апатии народа, мир людей всегда был жив созиданием, целями, уходящими в невидимое далеко.

5

Если забыть вдруг о силах противодействия, что было бы опрометчиво, то истоки трагедии Киртбая хрестоматийны: вырвался, пошел впереди еще не сформировавшихся идей. Сейчас он оказался бы среди заметнейших фигур перестройки — не полностью же на голом месте выросли ее идеи, демагогически к ним постоянно звали, не обеспечивая поддержки. Нет, все же сегодня — не вчерашний день, государственные задачи иные, но силы противодействия те же. Лишь изощренней. Киртбая и сегодня в плену у них.

На столе у меня протокол заседания партбюро Надымского треста, существовавшего второй год. Это трагический документ. Они уже уговаривали друг друга держаться. Присутствовали: Кивва, Киртбая, Мамонтов, Щеденко, Сирота, Рудой, Петров, Гилев, Линков. Приглашены: начальники потоков, целевые руководители, заместители управляющего, главный диспетчер. Дата: 31 марта 1981 года, время отчаяния. Тема: как жить? Выступления звучат, как клятвы. Стрельников: «Быть или не быть системе, для меня такого вопроса нет, только ради нее приехал сюда». Борисенко: «Система эффективна во всех отношениях, нужны несжимаемые запасы материалов». Банченко: «Нам не выделяют технику, мало тракторов, преимущества системы огромны». Линков: «Никто вверху не нашел возможным толком поинтересоваться, что же мы делаем». Гарибов: «Необходимо пресекать распространение слухов, нужно быть сплоченными». Мамонтов: «Я за систему». Королев: «Почему объединение идет вразрез с решениями партии и правительства?» Середа: «Самый главный вопрос — взаимоотношения и отношения к системе». Орлов Н.: «В преимуществах системы не сомневаюсь. Рабочая группа из объединения — Щепеткин, Духанин, Файерштейн — парализовала работу треста, месяц выбивали из колеи». Рудой: «Метод хорош, когда потоки идут один за другим, мы стоим из-за отсутствия роликов и арматуры». Орлов Л.: «Неверие убийственно, нужно говорить с парткомом объединения». Гилев: «Перестройка — болезненный процесс, она не может быть проведена локально, без поддержки извне». Двадцать страниц протокола я прочел на одном дыхании. Это трагический документ, потому что, обсуждая, надеясь, они еще не знали, что уже обречены. Они сами затеяли перестройку, по внутренней потребности, это стало их личным делом, они начали с веры в неодолимость человека и надеялись восторжествовать над обстоятельствами.

6

Больше всего меня сейчас интересует история эксперимента в Надыме. Не занимаясь специально анализом возникшего уголовного дела и не стремясь пока к этому, сообщу лишь минимум фактов, связанных с правовой стороной вопроса. Киртбая не судили (на руки не налипало), подвели под амнистию. Прокуратура затем предъявила иск на шесть тысяч рублей, платить он не хотел. Дело не в деньгах. Уплата была бы равнозначна признанию вины. И амнистии он не хотел. Опомнившись, уверенно писал протесты в судебные органы и в прокуратуру, чтобы судили заново, как уголовника, по всей строгости закона. Он стал за годы мытарств юристом, собрал материалы дела в 22 томах, весом 42 килограмма,— знал, на что идет. Ответов на просьбы о новом

следствии и суде не получил (а тем временем суды, разбиравшие первоначальные обвинения, выдвинутые прокуратурой против Киртбая, продолжались. Всего было 14 судебных заседаний. Судопроизводство по делу обошлось государству в сотни тысяч рублей).

В равной мере людей могут объединять и справедливость и несправедливость. Единомышленники и друзья не оставили Киртбая, не предали, добро обернулось добром, письма писали, по инстанциям ходили, не просили, требовали, кинули шапку по кругу, собрали для уплаты по иску — он не взял. Недавно группой в Москву летали, в Верховный суд, но дальше приемной не прошли, вновь собираются лететь. Не могут оставить, не забывают, а ведь истекает уже пятый год. Больше всего, говорил Кант, его изумляют две вещи: звездное небо над головой и нравственный закон внутри нас. На двенадцатом суде в Новом Уренгое общественным представителем выступил строитель Андрей Петрович Буймейстер. Привожу заключительные фразы речи, имеющейся у меня в записи, чувствуется непривычка ораторствовать, паузы огромны: «И потом еще один положительный момент. Еще качество. Когда встал вопрос о переезде моей семьи, я из Иркутска переехал сюда. У меня трое детей. (Голос судьи: «Ближе к делу».) Я и так по делу. Я говорю о деловых качествах Игоря Алексеевича. Встал вопрос, он лично отдал мне свою квартиру. Без всяких, трехкомнатную. Вот вам, пожалуйста. Нет, ничего, не улыбайтесь! (Голос судьи: «Я не улыбаюсь».) Я говорю в прошедшем времени. Он мне не кум, не сват, не брат. Значит, сам перешел в однокомнатную с женой, с ребенком. Жил и работал»). Я слышал, в Вологде, кажется, секретарь обкома отдал свою квартиру одному писателю, других таких случаев не знаю.

При мне однажды пришел к нему старший товарищ, почитаемый им Геннадий Иваныч Рубанко, учитель, второй отец, резкий, прямой, известный в Тюмени строитель трубопроводов, принес деньги, завернутые в газету, сколько мог. «На, — сказал, — хватит, пусть подавятся!». Киртбая покачал головой. Оба стали говорить возбужденно, громко. «Ты что, не понимаешь, охота на тебя, — закричал Рубанко, — они тебя не выпустят. Уплати и уезжай!» — «Куда?» — спросил Киртбая. Рубанко задумался, сказал тихо: «Некуда! Они тебе нигде не дадут ходу, во всем Советском Союзе». «Докажу, — неуверенно ответил Киртбая.— Я им не нужен уже. Был бы нужен, давно посадили бы, мало ли способов». «Дурак! — спокойно сказал Рубанко. — Конечно, посадили бы ни за что. Они тебя сильнее наказали, хитрее. Они, подонки, славу твою запоганили, имя твое, дело у тебя отняли, это особая казнь. Бери деньги, плати, забудется, может». «Нет, — не согласился Киртбая, — за мной люди стояли. Что подумают, что все это липа была у нас, наша система? Судиться, так до конца!» «Имущество опишут!» — предупредил Рубанко. Киртбая взглянул на него, рассмеялись оба. Описывать у него нечего: комнатный спортивный снаряд и немного одежды.

Личность испытывает взаимопротивоположные давления. С одной стороны — явная необходимость ужесточения дисциплины, контроля, связанного с регламентациями, нормированием, стандартами, с другой — спасительная потребность новых идей, поиск, выращивание, реализация, критическое отношение к догмам, к тем же нормам, регламентам. Человек разберется в этой диалектике, но должен измениться контроль, на деле приобретя организаторские начала, гласность.

Старый хозяйственный механизм свое отжил, новый и пути перехода к нему должны быть опробованы. Ближайшие годы наряду с напряженной работой станут временем исканий. Отношение к поискам проявит и то человеческое, ничего не требующее себе, что называлось когда-то просто энтузиазмом. И противодействие, са-

ботаж, самодурство, чиновничью фанаберию, безответственность, формализм. Послесъездовские газеты не единожды рассказали, как жестока расправа над честными гражданами, не желавшими мириться с косностью. Иногда ловишь себя на ощущении — тихо действуют где-то лица без лиц, спаянные круговой порукой, овладевшие тайной техникой противодействия всему, что мешает их покою. В скрытое необходимо проникать, изучать гласно, вводить общественные суды, снимать на пленку, показывать. Проявятся лица постепенно.

7

Момент начала надымского эксперимента — 1980 год — был острым: темпы энергетического обеспечения малообжитого севера Тюмени требовалось увеличить более чем вдвое. В Москве создали новый руководящий орган — Всесоюзное объединение, начальником стал В. А. Филонюк, заместителем по строительству сетей — А. Н. Щепеткин — помните, Толя? Несколькими месяцами раньше, получив устное разрешение министерства на проведение эксперимента, Киртбая начал создавать трест в Надыме. Ему не терпелось, устное — так устное, надо знать Киртбая. Уже через неделю перешли к строительству в круглосуточном и круглонедельном режиме, то есть без суббот и воскресений, в три смены. Это был первый шаг. Через два месяца завершили создание специализированных по видам работ потоков. Позже ликвидировали мехколонны и их штат, сложилась схема: трест-поток. Сократилось 10 процентов административно-управленческого аппарата, 20 процентов перешли из кабинетов на объекты, выпало 50 процентов ненужного бумагооборота, исчезло дублирование. Подготовленные трестом пять с половиной тысяч страниц схем, обоснований, расчетов легли в основу официального разрешения эксперимента министерством.

Первый год в условиях перестройки дал такой результат: план перевыполнили, заняли классное место, производительность труда вдвое превысила среднюю по отрасли. Брезжила полная победа, но стало выясняться — объединение против эксперимента, более того, враждебно настроено. Почему? Изучив обстоятельства, я пришел к выводу: нипочему. Экономических причин не было, другого, более перспективного опыта не было, этот изучать не хотели. Вместо помощи и обеспечения материальными ресурсами объединение с конца первого года по конец следующего приступило к тотальным ревизиям. Несколько фактов обязан привести.

Ревизор, прибывший с четвертой ревизией, показывает сотрудникам акт первой с резолюцией Филонюка, содержание которой говорит само за себя и отточено, как афоризм: не может быть так хорошо, направить вторую ревизию.

Заместитель управляющего трестом по кадрам получает телетайпное сообщение от начальника отдела кадров объединения с грифом «совершенно секретно»: сделайте все возможное, чтобы уволить Орлова и Линкова (первый — заместитель Киртбая по экономике, второй — главный конструктор системы). Не получается, и в самый разгар эксперимента Филонюк ставит вопрос об увольнении Киртбая.

План следующего года выполнить не дали: поставку ресурсов будто нарочно запланировали с опозданием, и сразу, как по команде,— ревизии и анонимки. Всего за год состоялось 18 проверок, комиссий, ревизий, последними приехали сотрудники Комитета народного контроля СССР, решением которого Киртбая был отстранен от должности, материалы переданы в прокуратуру РСФСР. Партийное собрание коммунистов Надымского треста не согласилось с решением, Киртбая остался в партии, взысканий не получил, Надымский горком согласился с выводами собрания, но Тюменская областная прокуратура уже возбудила уголовное дело.

Интереснейший сюжет для документального экрана. Север, строительство новой жизни, личности, характер, вина или не вина, новаторство и противоборство, и прочее, и прочее. Читатель еще не знает всего.

8

Не в моих правилах писать портрет одной краской. У Киртбая были проступки. В поощрение ему пришел неожиданно наряд на легковую машину, денег не было, выкупать срочно. Взять в долг у подчиненных казалось неэтичным. Куда более этичным по законам тюменской вольницы выглядело взять необходимую сумму в кассе треста. Взял официально, по ордеру. Расходные ордера были подписаны главным бухгалтером Сокольниковым и небезызвестным нам главным инженером треста Щепеткиным. Беспринципность Щепеткина и Сокольникова, злоупотребивших своим служебным положением в угоду начальнику, оказала последнему плохую услугу. В таких случаях говорят «черт попутал». Да, государство не понесло убытка. Выкупив машину, Киртбая вернул деньги в кассу, но проступок заслуженно завершился строгим выговором министра.

Известен другой проступок: послал в Грузию самолет за мандаринами и капустой для женщин и детей работников треста к Новому году. Согласовано было с УРСом, профсоюзной и партийной организациями, часть средств выделялась из директорского фонда. 27 декабря 1980 года самолет АН-12 совершил рейс в Гудауты и обратно. На Кавказ в обмен на фондируемые мандарины направили некоторые излишки недифицитного в тресте электрооборудования на сумму примерно в две тысячи рублей. Оборудование было оплачено по счету. В Надым привезли 6623 кг мандаринов и 665 кг свежей капусты.

Не знаю, нужно ли говорить, что ни мандаринами, ни капустой Киртбая лично не воспользовался, все это время лежал в больнице. Сознательно пошел на нарушение ради необходимости хоть чем-то порадовать людей. Недоказанным, но приписываемым ему проступком в деле значится еще один самолет, который привез женщинам Надыма цветы к празднику. Жаль, что не доказано — это в стиле Киртбая. Расследование по этому вопросу производилось в связи с анонимкой. При этом Комитет народного контроля и органы прокуратуры рассматривали эпизод в отрыве от условий бытовой жизни и от того факта, что продовольствие и другие товары в Надым, как правило, доставляются самолетами (железной дороги нет, водный путь только через Северный Ледовитый океан в период летней навигации). Согласно данным протокола собрания по выборам общественного защитника, всего УРСом треста было оплачено более 1400 авиарейсов, в том числе 346 — с вино-водочными изделиями. (Данные эти следствием и Комитетом народного контроля не проверялись.) Вероятно, читатель легко оценит моральный аспект истории, если сравнит сотни рейсов с вино-водочными изделиями и один с мандаринами и капустой, которых в Надыме не было.

Комитет народного контроля выдвинул против Киртбая множество обвинений с широковещательной публикацией в центральной печати. В процессе следствия органы прокуратуры обоснованно (лучше сказать, против желания) не нашли состава преступления по большинству пунктов и взяли за основу преследования два из них: уже рассказанную эпопею с мандаринами и капустой и незаконную якобы выплату сотрудникам треста мобильной надбавки. А затем стали падать опоры высоковольтных линий — и приплюсовалось третье звено: производственный брак. Замечу, что опоры падали на линиях, построенных в бытность Киртбая в Надыме, но в еще большем количестве — на линиях, построенных после него. Падают они по сей день. Замечу еще вот что: брак немал, но уклады-

вается в допустимые строительные нормативы. Основные причины падения опор, как теперь уже всем понятно, коренились в несовершенстве применяемой объединением технологии строительства на вечной мерзлоте.

В октябре 1983 года по фактам падения опор на ЛЭП работала комиссия Совета Министров СССР и записала, что к сооружению высоковольтных электропередач в условиях севера Тюменской области (низкие температуры, заболоченность, вечная мерзлота) Минэнерго СССР оказалось неподготовленным. Не были завершены исследования по выбору типов и конструкций фундаментов опор для этих районов. (Комментируя это положение на допросах, Киртбая заметил, что возглавляемый им трест совместно с научно-исследовательскими институтами еще в 1977 году разработал решения по поверхностным фундаментам, а в 1979 году — по фундаментам на термосваях. Были построены опытные участки ЛЭП протяженностью по нескольку километров, которые действуют без аварий до настоящего времени. Вот, оказывается, как осмотрительно он работал! Проекты Киртбая поддержки не нашли. Факты эти проверены.) Далее.

Специальной техникой трест наделен не был. В ведомости по обеспеченности Надымского треста в 1980 году механизмами и транспортными средствами перечислены 32 наименования, в техпроекте указано, сколько их требуется всего, — 628. В наличии было 220. Это не для оправдания! В таких условиях все же работали и работали достойно.

В письмах № 186К и 187К Киртбая в 1980 году ставил перед заместителем министра энергетики и электрификации СССР тов. Лукиным В. А. вопрос о неотложных мерах по обеспечению треста обязательными механизмами и оборудованием, докладывал о невозможности в сложившейся обстановке соблюдения проектных условий. Письма результатов не дали. И вот еще новость. Проходит более трех лет, и в справке от 22 марта 1984 года, подписанной заместителем начальника объединения тов. Щепеткиным А. Н. (опять он) и заведующим лабораторией электросетевого строительства института «Оргэнергострой» тов. Смирновым В. Н., рекомендуются для строительства ЛЭП на севере Тюмени поверхностные фундаменты на термосваях, то есть те самые, которые в 70-х годах предлагал Киртбая и которые Минэнерго отвергло. Невольно задумываешься о том, кого следовало судить, кого награждать.

9

В повествование вступает новое лицо — Черкесов Владимир Дмитриевич. Многоопытный юрист, профессиональный стаж более тридцати лет, служил и на периферии, и в центральных юридических органах, полковник юстиции в отставке. К сожалению, лично я так и не повстречался с ним, один раз по телефону переговорили, но прочел выполненную им разработку.

Объясню, откуда и почему появился Черкесов. Я изучил множество документов, в моих блокнотах более сорока фамилий, с кем переговорил о Киртбая, побывал на местах действия — в Сургуте, в Надыме, в Лабытнаге, в Новом Уренгое. Исследование мое завершилось, но нужен был строгий профессиональный взгляд. Обратился в одну крупную центральную газету, там пошли навстречу и послали Черкесова в различные организации Тюмени и Москвы, снабдив корреспондентским мандатом. Он потратил на проверку полтора месяца, поездил, походил.

Меня поразили хватка Черкесова, дотошность и стиль письма. Человек этот ничего не пропустил. Обратил внимание, например, на то, что в Комитете народного контроля ему показали три тома дела, но последний расшит, хотя завершено дело несколько лет назад. Обратил внимание и на то, что в Тюменской областной прокуратуре не дали ознакомиться

с замечаниями высших инстанций по ходу следствия. Не ведаю, обнаружил ли Черкесов в материалах Комитета народного контроля анонимку, о которой знаю со слов Киртбая, явившуюся кульминацией. Доносчик необыкновенно своевременно, за несколько часов до начала заседания, на котором решилась судьба Киртбая, сообщал, что он построил во Львове огромный дом для своей семьи. Дома этого не было и по сей день нет, но непроверенная анонимка была зачитана на заседании Комитета народного контроля и вызвала гром.

Черкесов старался расширить круг лиц, знающих обстоятельства, что не всегда удавалось. От встречи и бесед уклонились бывший прокурор Тюменской области Псянчин Ю. В. (ныне заместитель председателя областного суда), сославшийся на то, что ничего не помнит, а также Щепеткин А. Н. (ныне референт Совета Министров СССР по топливно-энергетическому комплексу), «заявивший,— пишет Черкесов,— что настоящее его высокое положение не дает ему права для встречи с представителем прессы и изложения своего мнения... Звонил ему,— продолжает Черкесов,— по этому вопросу дважды с разрывом в одну неделю, сообщил для связи телефоны редакции и свой. Однако он не позвонил... К руководству за помощью не обращался, так как полагаю, что в данном случае беседа по принуждению не была бы продуктивной. Разговаривал с ним вежливо, тактично. Его жалобу на меня руководству газетой считаю необоснованной».

Комитет народного контроля обвинял Киртбая в приписках, прокуратура приписок не обнаружила, но Черкесов обнаружил. Приписчиками оказались совершенно другие люди, очень высокой должностной высоты, все они поименно названы в разработке. Если центральные прокурорские органы заинтересуются, могут обратиться за информацией к В. Д. Черкесову лично.

Хочу обратить внимание читателя на то, как объемно и тонко пишет Черкесов о своей встрече со вторым секретарем Тюменского обкома КПСС тов. Голощаповым Г. М.: «С ним сразу был установлен должный контакт. Он вел беседу больше в иносказательном плане. Не особенно навязчиво, но последовательно защищал позиции Киртбая, его личность, метод, привязанность к Северу, в противоположность иным, предпочитающим жить в Москве и руководить на севере Тюменской области. Защищал активную позицию новаторов, в частности таких, как станкостроитель Кабаидзе. Подчеркнул, что нужна коренная перестройка в подходе к проблемам и в труде...

В конце беседы сообщил, что в 1980 году, когда образовалось объединение, он предложил создать его не в Москве, а в Сургуте и начальником поставить Киртбая. Затем сказал также, что он не советовал Киртбая менять Сургут на Надым и возглавлять вновь создаваемый трест, зная, как это трудно, однако Киртбая все же пошел на необжитое место. Голощапов был ранее первым секретарем Сургутского горкома, где до 1980 года работал и Киртбая управляющим трестом, и они были хорошо знакомы».

10

Мое исследование и исследование Черкесова не расходятся. Материалы прокуратуры страдают односторонностью, следствие не доведено до конца и прекращено с нарушением закона. Поверхностность и тенденциозность следствия послужили основой для противоречивых исков и прямо противоположных решений судов, процессуальные нормы прокуратурой и судами игнорировались. Приходится говорить в отдельных случаях даже о полной некомпетентности следствия. Нельзя не привести этот пример: утверждение следственных органов, что Киртбая разрешил при установке опор не заполнять горячим

раствором полости, образующиеся во время бурения лидерных скважин, свидетельствует лишь о том, что автор этих обвинений даже не уяснил технологию работ. Такие полости образуются при совершенно другом методе заглубления свай. Этот метод был предусмотрен проектом, но не был обеспечен необходимой техникой. Некомпетентностью особенно ярко выявлена предвзятость.

Главное обвинение — производственный брак — должно быть прекращено по реабилитирующим обстоятельствам. Несомненно, управляющий всегда несет вину за все, что происходит в его тресте, но доказательств личной вины Киртбая в деле нет. Он не должен платить по иску. Каждый конкретный случай брака имел своих конкретных виновников, до установления вины которых следственные органы не дошли, хотя люди эти государственными комиссиями выявлены. Лица, виновные в ряде преступлений и нарушений, к ответственности прокуратурой не привлечены, как будто если эти преступления совершены не Киртбая, то их можно и не квалифицировать. Среди виновных — Филонюк и Щепеткин, как бывший главный инженер Сургутского треста. Знаменательно вот такое еще обстоятельство: в материалах, направленных в прокуратуру Филонюком, среди обвинений в адрес Киртбая, о некачественном строительстве не было ни слова. И истец — трест «Надымэнергосетьстрой» — не усматривал его вины. И тем не менее именно Киртбая приговорен возместить ущерб, а названные в актах непосредственные виновные, уволены не за брак, как указано в акте государственной комиссии, а переведены на другую работу или ушли по собственному желанию.

11

Обратимся к мобильной надбавке — второй важный пункт обвинения. Определенная неразбериха в этом вопросе вызвана нечеткостью формулировок в документах экспериментального мобильного треста. Сошлюсь на подробности, выявленные В. Д. Черкесовым. Они сами по себе — замечательный документальный и человеческий сюжет.

В марте и мае 1981 года и в феврале 1982-го в тресте проводились ревизии. Ревизоры зафиксировали сомнения в правомерности надбавок. Акты рассматривал В. А. Филонюк, который позже стал отрицать, что знал о надбавках всем работникам треста. Однако даже Комитет народного контроля СССР основную вину за надбавки отнес на Филонюка, который заведомо знал о выплатах и не пресекал их. Исключительно смешной факт: в момент передряг подозрительную надбавку объединение аннулировало, но после увольнения Киртбая опять восстановило.

Как же при всем том поступает прокуратура? Без ссылок на какие-либо обстоятельства железно утверждает, что Киртбая скрыл от руководства объединения выплату надбавки. Конечно, выдумка и абсурд, доказательств вины Киртбая и по этому пункту в деле нет, но естествен вопрос: кому нужны были такие фиктивные утверждения и кто на этом настаивал?

Вероятно, создатели документального фильма могут взять интервью у людей, способных высветить тайну. Наша новая жизнь не дает нам права молчать. Красный свет: столкнулись с беззаконностью. Некоторые тюменцы уже дрогнули. Говорят мне: Игорю Алексеевичу уже не помочь, он «под колпаком». Говорят: какое-то большое пятно на нем, которое нельзя обнародовать. Неужели секреты по военному ведомству? Слухов не счесть в Тюмени, но я по-прежнему говорю о Киртбая, как о крупном талантливом инженере, смелом администраторе, полезном обществу.

О высоком профессионализме Киртбая знают многие. Разные организации готовы были предоставить ему службу по плечу. Начальник одного

из тюменских главков прямо сказал мне, что предлагал ему большой трест, но каждый раз кто-то, неизвестно кто, запрещал. Так почти все пять лет. Не далее как прошлым летом предложили отдел в крупном московском институте — и тотчас чей-то звонок. В тюрьму не посадили, из партии исключить не удалось, но следят внимательно. «Это на всю оставшуюся жизнь!» — сказал мне как-то Г. И. Рубанко. Не верю. Неужели так будет?

12

Считаю необходимым задать сотрудникам Комитета народного контроля СССР и Тюменской прокуратуры вопрос: почему в разбирательствах дела не обращено внимание на эксперимент, который был официально введен специальным решением. Это не может быть случайностью. Настаиваю на ответе. Сделать вид, что новаторского эксперимента не было, — значит, пренебречь политической подоплекой событий. Эффективность эксперимента по внедрению нового хозяйственного механизма нигде и никем не проанализирована, а он был, с очевидностью успешно начался и продолжался. Едва Киртбая уволили, уволились и другие, и объединение уже как бы не имело претензий к эксперименту, он продолжался, но теперь, увы, вне оргпроекта, формально. Начальник отдела конструирования системы Юрий Михайлович Гилев писал в заявлении об увольнении: чтобы не создавалось иллюзий, что после ухода Киртбая продолжается внедрение системы.

Чем же все кончилось? Объединение работает все хуже и хуже. В прошлом году «Правда» писала: недодано 15 миллионов киловатт-часов электроэнергии, сорвана добыча миллиона тонн нефти. Аварии на построенных ЛЭП продолжаются в еще более крупных масштабах, необходимая технология так и не найдена.

Надымский трест по сравнению с первым годом снизил производительность труда, не выполнил ни одного годового плана. Вместо трехмиллионной прибыли в первый год закончил существование с многотысячными убытками. В мае прошлого года при необходимости увеличения работ в районе трест расформирован — и, как говорится, концы в воду. Таковы общие результаты содеянного.

13

Новый поворот сюжета. Оказывается, документальная лента о Киртбая была снята. Его судьбе режиссер Б. Урицкий (Свердловская киностудия) посвятил часть документального фильма «Право на карьеру», ставящего вопрос компетентности, инициативы и самостоятельности руководителей предприятий. Три киноновеллы, одна — о Киртбая.

Из газетной статьи: «С первой копией фильма «Право на карьеру» авторы приехали к тем, кого снимали в Надыме. Читаю в книге отзывов: «Фильм — правда», «Фильм, снятый по жизни», «Очень нужная картина» и так далее. Первый секретарь Ханты-Мансийского окружкома КПСС В. Чурилов, ознакомившись с картиной, открыл ее просмотром пленум окружкома партии. Участники пленума высказали пожелание, чтобы фильмов, помогающих анализу сложных явлений общественной жизни, воспитывающих в советском человеке чувство социальной и моральной ответственности, было больше. Картину признали нужной и своевременной в Тюменском обкоме партии. Как было бы хорошо зрителям увидеть этот фильм, но нет у них этой возможности, потому что в картине с таким названием нет Киртбая».

Запретили. Почему? Комитет народного контроля направил по этому поводу специальное письмо в Госкино СССР.

Из газетной статьи: «Кто же должен нести за это ответственность — и перед героем картины, и перед зрителями? Разумеется, те, кто настойчи-

во требовал убрать из фильма Киртбая, руководство Госкино СССР и студии, не проявившие твердости».

Из той же статьи: «Не рвались помогать документалистам, стремившимся снимать в Чернобыле, лица, отвечающие за документальное кино, потому что отвечать-то как раз и не хотелось, а вдруг снимут там что-то такое...»

Там же через семь дней: «...была напечатана статья... в которой ставится под сомнение решение изъять из фильма «Право на карьеру» новеллу о тюменском инженере И. Киртбая. Познакомившись с соответствующими материалами в Комитете народного контроля СССР, редакция пришла к выводу, что упомянутое решение было правильным».

Внимательнейшим образом я смотрел кинокновеллу , и нет у меня уверенности, что сама, самостоятельно редакция пришла к такому выводу. Киртбая выглядит на экране ищущим, ошибающимся. Не скрыто, что был под судом, и — сам Киртбая с экрана говорит, что отвечает за все, за что по закону отвечает. Почему новелла о нем должна исчезнуть? Экранное постижение сложной судьбы. Решили пожертвовать правдой. Груз прошлых ошибок! Новелла несовершенна, у меня к ней немало претензий, но юрисдикция народного контроля и других ведомств не распространяется на произведение искусства. Все понимаем, вмешательство осуществляется по личным корыстным побуждениям и ведомственным амбициям. Может быть, нужна директива?

Неужели Киртбая навсегда отлучен от своего дела? Какое страшное пятно отчуждения от общества лежит на нем, как теперь жить этому человеку? И что о нем будут думать? Как теперь жить всем нам, поверившим в силу гласности, которую обещала нам наша партия? Все это не только неверно, нагнетаемая таинственность подозрительна и опасна. Чертовщина какая-то, дьявольщина, совсем по Гоголю. А чему удивляться, собственно? Читаю в газетах: Главатом борется против выхода фильмов о Чернобыле. Неудивительно. Ведь несет свою часть ответственности за случившееся. Почему-то это ведомство вправе лишать гласности разговор, в котором о его, ведомства, ответственности и пойдет речь. Время требует максимально четких позиций. Отношение к перестройке — как линия баррикад. И тут соединяются не по профессиональному признаку, а по позициям. Строитель — с журналистом, контролер — с кинодокументалистом. Дело у нас общее, и потому я пишу эту статью для журнала «Искусство кино». Те, кто мешал Киртбая и давил эксперимент, они же закрывали и фильм о новом хозяйствовании. Они же пытаются скомпрометировать критические выступления прессы. Но — исподтишка, негласно.

У перестройки немало врагов. Отступать нельзя. Мы верим решениям апрельского Пленума, XXVII съезда, январского Пленума и отдадим все силы общему делу. Нужны новые фильмы. С дискуссиями, с размышлениями о нас самих, с нашими ошибками, сомнениями и верой, со всей правдой. Давайте послушаем мнения разных людей и посмотрим вместе с миллионами. Будет большая польза. М. С. Горбачев давно уже, не жалея времени, ведет ликбез по демократии. Пора нам осваивать азы, время не терпит. Через локальное, через одну судьбу и беду увидим большое. Пусть нам помогут в этом Народный контроль СССР, товарищи из прокуратуры, Центрального телевидения, Госкино, Союза кинематографистов, газетчики, партийные органы Тюмени, все те, кто хочет помочь начавшимся в стране революционным преобразованиям. Ведь речь идет о задаче решающей, о цели номер один, о человеческом факторе.

От редакции

Эту статью Игнатий Моисеевич Дворецкий прочел в рукописи перед отправкой в типографию. Было это после второго инфаркта, который настиг его

уже в больнице. Тогда он сказал, что хочет видеть статью такой — слово в слово,— как написалось. Так мы ее и публикуем — слово в слово.

Автора уже нет меж нами, и мы не вправе нарушать его последнюю волю.

Но надо, наверное, сказать, что вы прочли, возможно, и не окончательный вариант. Обсуждая содержание статьи в редакции автор не предполагал ограничиться драматической судьбой инженера-новатора И. А. Киртбая, ибо в годы застоя это была судьба многих талантов.

Дополнительные материалы попали к Игнатию Дворецкому с опозданием. У него уже не оставалось сил ни для работы, ни для борьбы со смертью. Он это сознавал. И торопился защитить хотя бы одного Киртбая, хоть одного его вернуть к активной жизни, стремился в истории преследования одного таланта вскрыть беспощадную тактику войны, которую вела и все еще ведет бюрократия с людьми, не желавшими принимать установленные ею в подмену живому делу шулерские правила игры. Их нужно уметь распознавать всем, кто действительно хочет перестройки, потому что бюрократия не сложила оружие.

Теперь о том, что не вошло в статью.

Мало кто в конце шестидесятых — начале семидесятых не слышал об опытном хозяйстве по производству травяной муки в Акчи, где действовал полный хозрасчет и где каждый делал работу восьмерых. Эксперимент этот, несмотря на отчаянную поддержку здравомыслящих людей, был прерван, а потом и дискредитирован Минсельхозом Казахстана, а точнее, его руками, ибо живое дело рядом с имитацией дела выглядело прямым обвинением имитаторам. Руководитель и вдохновитель эксперимента Иван Никифорович Худенко умер в тюрьме.

Теперь только подшивки газет напоминают и о хозрасчетной фирме «Факел», созданной учеными и студентами новосибирского Академгородка и похороненной бдительными финансистами. И в зазор между наукой и производством, который недолго прикрывал «Факел», провалились многие открытия и изобретения.

Недавно звания Героя Социалистического Труда удостоен управляющий трестом № 18 Мособлстроя Николай Травкин, опыт его работы был высоко оценен в докладе на июньском (1986 г.) Пленуме ЦК КПСС. А были времена (и незадолго до высокой награды и обсуждения на Пленуме), когда атака на передовой опыт Травкина могла перечеркнуть плодотворный поиск оптимальной организации строительства. И сейчас, после признания, регламентеры вчерашнего дня исподтишка и открыто стараются осложнить труд инициативного, ищущего, самостоятельно торящего новую дорогу руководителя.

Эти и другие истории, неоконченные, как у Киртбая, трагически завершившиеся, как у И. Худенко, пришедшие к победе, как в случае с Н. Травкиным,— из одного корня. Здоровые силы в нашей стране и в партии много сделали для того, чтобы выстоял Травкин. Но как же мало Травкиных у нас в народном хозяйстве, в том числе и в кинематографе, как дефицитны руководители предприятий, не забывшие, что такое самостоятельность, компетентность, собственное мнение, умение решать.

О Киртбая была снята небольшая новелла. Но сейчас надо не только ее показывать зрителям — новый большой фильм снимать о нем, и не только о нем, но и о Николае Травкине, и в Акчи вернуться, и академгородковский «Факел» вспомнить — во имя будущего. Жизнь добавила для такого фильма информацию самого принципиального свойства. Кинодокументалисты задумали такую картину. Обратились официально, письмом к тогдашнему председателю Комитета народного контроля А. М. Школьникову с просьбой дать интервью для фильма о соответствии социалистической предприимчивости правовым и моральным нормам хозяйствования. Задумывали в этом интервью спро-

сить и о судьбе Киртбая. Ответ на письмо не пришел. Секретарю правления Союза кинематографистов И. Гелейну позвонил тов. Школьников и сказал, что у работников КНК не принято давать интервью. Как тут не вспомнить ответ А. Щепеткина В. Черкесову.

Но сегодняшний день начинает давать нам доказательства, что путь к правде можно лишь задержать, но не остановить.

Академик А. Аганбегян:

«Мы не должны забывать первопроходцев»

С большим интересом познакомился я с последним произведением замечательного драматурга Игнатия Дворецкого, обладавшего обостренным чутьем на самые актуальные проблемы времени. И глубоко символично, что последняя его публицистическая статья — в защиту первопроходцев. Мне близка тема, затронутая в статье «Личность на контроле», я хорошо знаю Игоря Алексеевича Киртбая. Впервые я увидел его в Сургуте, когда он работал там управляющим трестом строительства линий электропередач. Помню, он привел меня в большой зал диспетчерской. На огромной овальной стене, закрывая ее всю, висела таблица с фишками. На ней представал во всей полноте процесс производства и установки линий электропередач. Общение с И. А. Киртбая рождало ощущение масштаба и компетентности, я полагаю, что он выдающийся инженер и именно по-инженерному подходил к решению каждой производственной задачи. Он тщательно готовил строительство, создал металлобазу для предварительной сборки опор ЛЭП, организовал целевое поточное строительство последовательно работающими специализированными мехколоннами, посчитал с точки зрения экономики, что выгодно иметь «горячий резерв», то есть рядом с работающими машинами резервную, которая немедленно вступает в дело, если выйдет из строя основная. Это потребовало перестройки управления, перевода его на программно-целевой принцип. В результате трест добился увеличения скорости установки опор в 5—6 раз. Это было великое дело для Тюмени, многие районы которой были прикреплены к одной сцепке линий электропередач. Но Сургутский трест был традиционным трестом, в него приходилось «вписывать» новое содержание. И тогда И. А. Киртбая решил переехать в Надым, где организовался новый трест с целью проведения эксперимента в чистом виде, чтобы привести с первого дня организационную структуру треста в соответствие с поставленными задачами. Меня потрясло это решение личным мужеством Игоря Алексеевича: я знал, что у Киртбая бывали сердечные приступы, а Надым не лучшее место для сердечника. Кроме того, он оставлял огромный отлаженный трест с высокой репутацией, призовыми местами, оставлял с таким трудом воспитанный коллектив, все бросал, чтобы начать с нуля. Это ведь и есть истинное подвижничество.

Вскоре после того я проводил экспедицию по Северному морскому пути и не смог прилететь в Надым, хотя очень хотел посмотреть, как начинается крупное, перспективное дело. Узнав об этом, Киртбая сам прилетел в Ямал. Мы проговорили всю ночь, он был полон планов, показывал картосхемы.

Жаль, что подрезали крылья крупной личности. В результате ЛЭП и сегодня возводятся по примитивной технологии, долго.

Главные наши резервы — в организации управления. Решения июньского (1987 г.) Пленума ЦК КПСС призывают раскрепостить людей, дать им стимулы для творческой деятельности. Люди и коллективы, работающие эффективно, должны и получать больше за свой труд. Мне представляется принципиально правильным упоминание в этой публикации в связи с судьбой Киртбая имени Ивана Никифоровича Худенко. Мы с академиком Т. Заславской в свое время обратились — к сожалению, безрезультатно — по поводу его дела и судьбы с письмом к Д. А. Кунаеву. Ведь в сущности еще тогда Худенко разработал и внедрил метод подряда. Он достиг в своем хозяйстве увеличения производительности труда в 8—9 раз. Киртбая имел дело с рядовыми рабочими, а в Акчи у Худенко были собраны специалисты экстракласса, они могли творить чудеса на тракторе. Организация управления и производства, класс исполнителя, материальная заинтересованность,— вот что двигало подрядный коллектив Худенко и двигает любое производство. А Худенко умер в заключении, неправедно осужденный. Обидно и нелепо, что и сегодня не используется в перестройке талант и опыт Киртбая, что и сегодня личные и ведомственные амбиции противостоят интересам дела, интересам государства.

Я активно поддерживаю идею создания фильма о Киртбая и о Худенко. Прошло время, когда не только их самих, но даже пленку о них можно было бесцеремонно исключить из активной жизни. Время правды и демократии ставит перед нами высокую задачу: мы не должны забывать первопроходцев, которые по велению совести шли на риск, чтобы проложить путь к перестройке, к коренным качественным сдвигам в развитии нашей экономики.

Инна Соловьева

Королевская мысль

По телевизору показывают передачу «Чужие». Там речь о том, что происходило и происходит в Ростове-на-Дону: в суде разбирались дела расхитителей и взяточников; демонстрируя итог, телевизионщики накладывают на фотографию бывшего большого начальника решетку; берут интервью у другого осужденного. Впрочем, ядро документального сюжета — не суд, а похороны. Один из тех, кто успел попасть в места отдаленные, скончался; тело привезли в Ростов и с честью проводили на кладбище.

Документалисты расспрашивают тех, кто пришел на проводы. Этих людей и прежде уже расспрашивали; многие наказаны. Документалисты на улице подставляют под рот прохожим микрофон, требуют мнения насчет кладбищенского дела; прохожие маются, говорят неживые фразы.

Если бы на улице так подсовывали микрофон под рот мне, я бы тоже вряд ли нашлась. Все мы сильны «лестничными монологами»— доводами, которые находишь на последней ступеньке, когда в разговоре спасовал и ушел. Впрочем, надеюсь, что меня хватило бы пожать плечами: чего ж так напирать, братцы вы мои с телевидения! Как вы подначиваете меня проявить возмущение! Что ж не спросите, знаю ли я об интересующих вас похоронах что-либо твердое? Имела ли возможность основать мнение на собственных впечатлениях, на проверяемости того, что мне сообщают? Без проверяемости, без привычки ее спрашивать — не понимаю гласности. Знаете, как пишут над стойкой: требуйте долива после отстоя пены. Зачем вам пена беспредметного, невнятного гнева? Сменить социальную апатию, годами нас томившую, на социальную страстность по первому сигналу,— я бы еще подумала, прежде чем такой смене способствовать. Годы мои такие: помню, как пылают по сигналу и что при этом выгорает. Сливаться в общем гневе и в общем восторге сладостно, но не всегда нравственно: забываешь проверить, чем твои чувства порождены, отдать себе в них отчет. Впрочем, быть может, я неверно расслышала вашу интонацию. Не за тем ли вы, документалисты, и приехали, чтобы в итоге вашего труда всякий мог видеть, *что* было и *как* было, мог бы разобраться в фактах и составить свое о них суждение? Посмотрим фильм, когда вы его сделаете, и если я вашу интонацию и ваш посыл действительно расслышала неверно — попрошу извинить.

Но после фильма просить извинения не пришлось бы.

Не предполагая в нас воли к фактам, на которых должны обосноваться

суждение и чувство, документалисты в работе над «Чужими» сами не проявили ничего похожего на такую волю.

Я возвращаю микрофон; теперь говорите в него вы. Теперь я вас спрашиваю: что вы там, в Ростове, уяснили себе сверх того, с чем выезжали из столицы? Вы в самом деле нашли доказательства, что посмертная история тела гротескно продлевала историю прижизненную — и опять все беззаконно двигали деньги, опять шли в ход взятки и звонки, опять на нужном месте находились нужные люди?.. Вы сами смогли увериться в смысле этих похорон, затеянных в знак того, что мафия своих не бросает, что причастные к ней до последнего часа и даже после того, как этот час пробил, могут на нее надеяться?.. Вы можете доказать, что процессия за гробом предупреждала город: мафия в силу и долгосрочность противодействия ей не верит?..

Что ж вы так ленивы в поисках фактов и в доводах мысли? Пока вы мне их не предоставляете, пока вам кажется, что довольно обвести фломастером строчки из отчета в ростовской газете[1] («допустили проведение похорон преступника» или что-то похожее),— до тех пор я полагаю, что те, кто провожал несчастного, вели себя так, как следует, а те, кто их за участие в похоронах наказывает,— не так, как следует.

Что плохого, если много народу пришло проводить умершего за решеткой? Хуже было бы, если бы не пришел никто. Слишком часто понуждали отрекаться от осужденного. Дело даже не в том, что множество осужденных оказывались невиновны; в отречении от виноватого, в немилосердности к нему — тоже нечто разрушительное для общей морали.

Мне привелось вчитываться в режиссерский экземпляр трагедии «Царь Федор», в то, как Станиславский толковал одну из ролей в массовой сцене, когда в тюрьму проводят князей Шуйских. В бабе из сцены на Яузе, горько плачущей — кого-то повели, кому-то придется худо, и вот ей жалко, хоть десять раз втолковывай ей — дескать, взяли в тюрьму поделом, так надо,— в той бабе тоже народная параллель Федору, его нравственному закону. Дура она? Ну, пусть дура, но когда не останется такой дуры,— что-то кончится, пересохнет в жизни.

Авторы фильма «Чужие» припирают к стенке одну из участниц злосчастных похорон,— та по-бабьи отпирается: я нечаянно там оказалась, у меня по соседству свои могилки...

Да, скорее всего она врет, как врала бы та баба, если бы ее сгребли годуновские приставы. Да, не произносит монолога Антигоны перед Креоном, ни в версии Софокла, ни в версии Ануя, не доказывает своего права на скорбь по умершему и его права на ее скорбь; не ссылается на то, что Полиник, приведший вражеское войско под родные Фивы, совершил преступление уж верно не меньшее, чем ростовские махинаторы, и царь Фив, отказывавший ему в погребении, имел основания более веские.

...Не стоит на своем, не хочет вовсе страдать за свое; выворачивается. Но не за нее стыдно.

Немотивированное стихийное сострадание — не грех; немотивированный, да еще не стихийный, а по сигналу отказ в сострадании — грех. Как же не знать того человеку за камерой? Как же стращать дуру-бабу, чтобы впредь не жалела неведомо кого?

Авторы отправляются на кладбище, показывают место, где был погребен покойник и откуда его после вмешательства властей вырыли. Авторы бродят среди могил и долго держат в кадре полузасыпанную снегом пирамидку со звездой — памятник старому учителю-фронтовику, чтобы в контрасте показать надгробную бронзовую фигуру в кресле; они возмущаются закадровым голосом: «Кому, кому этот монумент ценою в большие тыщи?!» К слову, вовсе не тому, чьи по-

[1] Не путать с содержательным очерком в «Литературной газете» «Как они хоронили нас».

хороны перебаламутили город; кому-то другому, при жизни работавшему в торговой сети.

Вы хотите, чтобы и я присоединилась к голосу возмущения? Я погожу. Я до сих пор ничего не знала и не узнаю от вас об усопшем, которого почтили нескромной бронзой. Как бы ни занимал воображение всегдашний кладбищенский контраст горделивых и жалких надгробий (посмертная суета сует!) — бронза, мрамор и убогий камень равно обращают к прохожему мольбу: да почиет в мире здесь лежащий. Нужно открыть нечто ужасное, чтобы заставить душу не посчитаться с этой мольбой. Мир тому, над кем пирамидка со звездой; мир и тому, чье надгробие так бесцеремонно, так издевательски рассматривает съемочная камера.

Желать мира неведомо кому, не спрося, заслуживает ли он мира,— не грех. Нарушать покой могилы, не зная, кто там,— грех.

Авторы «Чужих» припирают к стенке не только «дуру-бабу». Они припирают секретаря обкома. Расспрашивают его не с тем, чтобы нечто уяснить, а для того, чтобы припечатать, поймавши. В интонации не ошибешься. Вот они жмут свое: в подъезде, к которому подвозили гроб, проживают многие руководящие работники города; почему не сигнализировали и не приняли мер? Секретарь обкома мнется: может, тех дома не было. Не знаю, испытывает ли секретарь обкома естественное для порядочного человека желание стукнуть по столу: довольно, что за мерзость! Слыхали ли вы про такие вещи, как уважение к смерти, уважение к чужому горю? Слава богу, никто не сигнализировал. А как, по-вашему, следовало бы действовать, если бы «сигнал поступил»? Венки отымать, надписи на лентах цензуровать, стребовать наперед текст речей над могилой? Увольте!

Увы, старый оборот — увольте! — означающий отказ сделать нечто, расходящееся с твоими представлениями, в истории, нам рассказанной с телеэкрана, отозвался удовлетворенным сообщением, что кого-то вправду уволили. Уволена женщина, с чьего разрешения покойника до дня похорон положили в морг. Она перед снимающими ее закрыла лицо рукой, а я не пойму, чего ей стыдиться. То немногое, что узнаешь о ней из картины «Чужие», внушает скорей уважение. Она могла догадываться, что навлечет на себя неприятности, но вела себя по-людски.

Зачем авторы «Чужих» подсказывают, что лучше вести себя не по-людски?

Я догадываюсь, что с их точки зрения здесь не было Антигоны, а была мафия. Что ж, это очень важно: разглядеть бы, чем мафия берет, как в ее основы закладывается извращенная жажда жить по-людски, обезображенная непосредственность и надежность отношений между своими. Рука руку моет, ворон ворону глаз не выклюет, ты мне — я тебе, даю, чтобы ты дал. Это не вчера выдумали, это если не с древнегреческого, как монолог Антигоны, то с латыни: "Do ut des". Связь напрямую, передача из рук в руки помимо и вподрыв теряющих свою проводимость общественных каналов. Как об этом не думать, если уж берешь такой материал? Но делавшие фильм об этом не думают. Я не могу понять по фильму — о чем же они думают? Я не могу понять по фильму — думают ли они вообще о чем-нибудь вне прямых производственных намерений своих? Я не могу понять, как же вообще так можно.

Беда не только в том, что фильм вольно или невольно оскорбил то, чему традиционно привержена душа. Он оскорбляет изначальным безразличием к предмету, отсутствием собственных вопросов, к нему обращенных. Как нет желания спросить — нет и желания выслушать. Понятно, почему перед телевизионщиками отмалчивались: ясно же, что приехали с готовым планом и хоть умри перед ними — при этом плане и останутся.

С интереса к предмету, с готовности его выслушать и ему ответить, собственно, и начинается все — искусство и журналистика в равной мере. Если не жизнь вообще. Для начала надо иметь отзывчивое и работящее сердце и ум. Сердце и ум могут изъявиться в искусстве на уровне гения, они могут сказаться в работе со скромнейшими результатами или вовсе оставаться житейскими свойствами,— но как же без них?

●

«— Почему же вы смеялись?..

— Оттого, что я подумал, принц, что если люди вас не радуют, то какой постный прием найдут у вас актеры».

В самом деле. История злосчастного покойника, которого продолжают теребить документалисты, меня не радует. Не значит ли это, что заведомо постным будет прием, который найдут у меня актеры, разыгрывающие историю не столь уж далекую? Авторы «Чужих» вряд ли не держали в уме «Покаяние» и вряд ли не хотели опираться на него: там и там — оценка суда; там и там — дух и быт «cosa nostra», «нашего дела», клана, сообщества; там и там все связано с выкапываемым телом. Так ли важна преобразующая сила художественности и сила дара, если по существу говорится примерно то же?

О преобразующей силе — еще попробую потом. Пока — лишь о чисто человеческих импульсах и целях двух работ. О человеческих установках.

Авторы «Чужих» снимали свой сюжет в убежденности: наводится порядок. Сама идея, что тело после соответствующего решения вырывают из могилы, для них не таит в себе ничего шокирующего.

Если мы усвоим подобное спокойствие, никакое «Покаяние» нас уже не достанет.

Тенгиз Абуладзе исходит из того, что возвращение трупа, чьим-то упорством вновь и вновь извлекаемого из могилы, природе вещей, говоря осторожно, не вполне соответствует.

Когда присные этого покойника, чтобы поймать гробокопателя, устроят на кладбище засаду, один из них зайдет за чей-то памятник по малой нужде. Удержится от своего намерения, прочитавши на постаменте: «Лукреций». Вот, оказывается, на кого он чуть не пописал. Совершенно не обязательно, чтобы зритель реагировал, ассоциировал бы это почтительно и весьма смешно прозвучавшее в малопочтенной ситуации имя с именем великого римлянина Лукреция Кара, автора трактата «О природе вещей»: возможность ассоциативных выходов в «Покаянии» столь же широка, сколь и незаметна. Но внимание к природе вещей и к осквернению природы вещей, к порядку вещей и к осквернению порядка вещей в этом фильме движет многое.

Еще до того как зритель увидит труп в галифе под окнами великолепного дома, откуда он так торжественно был вынесен, — ощущение некоторой неладности, тайной остроты и труднообъяснимости того, что происходит, уже начинало накапливаться. Что-то было явно странно, но предлагало себя как нельзя более спокойно, меж тем как самое простое как бы выгибалось изнутри несвойственным ему напряжением.

Ритуал, когда, обогнув гроб, соболезнующие жмут руки и целуют членов семьи. Укоризненно восклицают: почему не в Пантеоне хоронят? Сам Варлам не хотел? В карман немолодого сына, хоронящего отца, кладут конверт; это принимается так же, как фраза к внуку покойного: учишься хорошо? Учись хорошо. Шорох, быстро подтягиваются: почтить покойного пришел некто главный. В подтянувшийся, похоронно-нарядный круг как главного, как шефа или служителя культа пропускают полугнома в черной поблескивающей приказчичьей жилетке, с черными поблескивающими зализами приказчичьей прически. Он декламирует над мертвецом: «Вот гроб, как шведский стол, стоит...» Что за стихи, что за человечек, что за жилетка? Гроб спускается по бело-

мраморному изгибу лестницы. Полно великолепнейших гвоздик.

Укладываясь вечером спать, хозяева дома немного пикируются, жена язвит: почему твоя не явилась проводить?.. Пикируются, потому что все прошло отлично, дай бог такие похороны, живем дальше. Тоскливый вой собаки разбудит женщину, она завопит у окна: труп в саду.

Когда труп, сконфуженно и быстро водворенный на место, снова окажется в саду, когда и в третий раз, несмотря на то, что могилу окружили решеткой с замком («лев в клетке!» — комментирует один из почитателей Варлама), труп повторяет свое путешествие с кладбища домой и обратно, когда на его очередное появление с соседского балкона раздается не только женский визг, но и солидное, почти удовлетворенное восклицание мужчины: «Вах!» — зритель готов почувствовать себя почти комфортно. Тому труднообъяснимому, что накапливалось, он готов дать объяснение через жанр; приноравливается смотреть покалывающий, раскачивающий его фильм, как черную комедию. Но «через жанр» пристроиться не удается. И вообще в какую-то минуту понимаешь, что тут надо не пристроиться со своим толкованием, а довериться; «Покаяние» само возьмет своего зрителя и даст то, что хочет ему дать.

Труп в саду, упорно и в разных позах оказывающийся там,— это нарушение естественного закона, итог его нарушения, кара за его нарушение.

Тенгиз Абуладзе знает скверную механику беззаконной власти, ее закулисье, все эти внезапные разносы подчиненным за правонарушения, все эти ухмылки, с которыми их, черт с ними, прощают (сцена грозы над Доксопуло, который в нерве подслушивает, удастся ли благоволящей ему секретарше утишить гнев Варлама), — но он знает про беззаконие и нечто иное и большее.

Беззаконие (так движется мысль в «Покаянии») не только посягает на чьи-то жизни, ломает их и отнимает их; беззаконие есть посягательство на жизнь в высшем смысле этого слова.

Беззаконие проедает бытие. Если в суде оказываются люди в мантиях и в париках, если на всадниках, спешившихся во дворе, где стоит грузовик с арестантами, оказываются латы и кольчуги, если в разоренном храме звучит по радио речь Эйнштейна и по своим делам шмыгает какой-то выходец из Босха в наряде XV века и с тяжелым крысьим хвостом,— это не каприз режиссера и не карнавал персонажей, а знак того, как беззаконие разъело время. На улицах города, взятого Варламом и им терзаемого, вполне могут скакать всадники, которые вырезали Грузию при монголах или при турках; злу открылись щели в проеденном времени; старое зло в щели лезет, всплывает со дна времен, хватает живых.

Фильм «Покаяние» сделан в глубоком сознании того, что преступление смущает мир и заражает его смутой.

Книжник Горацио пояснял друзьям: при злодействах и перед злодействами изменяется природа вещей.

В высоком Риме, городе побед,
В дни перед тем, как пал могучий Юлий,
Покинув гробы, в саванах, вдоль улиц
Визжали и гнусили мертвецы;
Кровавый дождь, косматые светила,
Смущенья в солнце; влажная звезда,
В чьей области Нептунова держава,
Болела тьмой, почти как в судный день...

Когда ставят «Гамлета» — это выпускают, как выпускают и мучительные вопрошания, умножающие ужасные образы:

Зачем твои схороненные кости
Раздрали саван твой; зачем гробница,
В которой был ты мирно упокоен,
Разъяв свой тяжкий мраморный оскал,
Тебя извергла вновь? Что это значит,
Что ты, бездушный труп, во всем железе
Вступаешь вновь в мерцание луны,
Ночь исказив, и нам, шутам природы,
Так жутко потрясаешь естество?..

Такое удобней считать риторикой, словесным нагромождением. Удобней — не значит верней.

В фильме Абуладзе рассматривается «смущенье в солнце». На первых порах свое смущенье стихии выдают комически. С балкончика углового дома мэр Варлам адресует речь городу и миру. Судя по всему, предстоит торжество пуска водопровода: в глубине открытого посреди площади люка возятся с трубами. В воздухе плывет и горит чучело буржуя, какие носили на демонстрациях. Четыре стихии тут как тут — земля, вода, воздух и огонь. Вода начинает вести себя неподобающе: летит столбом наверх так, что на Варламовом балкончике мокнут стенографистка за машинкой и девица, зачитывающая ответную речь; промокает насквозь порученец Доксопуло, который не доверяя никому, сам лезет укрощать стихию. Борьба с упругой, увивающейся из-под рук струей ближе к «Политому поливальщику», чем к грозным образам потрясенного естества. Но вода еще придет тут заполнить темные коридоры, где ей неоткуда взяться, она примет отражение вздернутого на дыбе человека.

«Он нас из-под земли достанет»,— тихо говорил этот человек жене, когда еще был дома и когда жена, боясь напугать его своим страхом, молила уехать куда-нибудь отсюда. Земля перестанет быть покоем и прибежищем. Все заболеет тьмой, как перед судным днем. Сузятся каменные проезды, по которым железно скребут узкие колеса черных «воронков» и цокают подковы конных латников, потолки опустятся на тех, кто по стенке коридора выстроится к низкому окну, в котором нет лица отвечающего, и дыхание откажет на лестнице, куда взбежишь к дверям без отзвука на стук, еще отмеченным старой медной дощечкой с фамилией, уже опечатанным казенной печатью.

Мир, к которому зритель прилаживался как к миру «черной комедии» и прилаживался со стороны, породит чувство реального ужаса. Чувство реального ужаса овладеет нами, когда после полупьяного роскошного визита Варлама со свитой в дом художника Баратели, начинавшегося с появления в дверном проеме фигуры в белой бурке и заканчивавшегося выпрыгиванием из окна прямо в седла невидимых нам коней, после всех соблазнов благоволения, указаний, как искусство должно служить народу, после пения из «Трубадура» и чтения шекспировского шестьдесят шестого сонета,— дом стихнет, девочку уложат, а сами не лягут. Музыка под руками Сандро будет тихо прекрасна, очнувшаяся от дремы в кресле Нино не выговорит то страшное, что виделось. И стук в дверь; и вход латников с приветствием «Мир дому сему!», заверение, что они задержат Сандро Баратели ненадолго; и дрожащее, изо всех сил, спокойствие Нино, пока Сандро со старинной тщательностью одевается перед выходом из дому и повязывает галстук; то, как вошедшие, не подымая забрала, оголяют стены, и то, как один из этих железных, тащивших холсты, потыкивает пальцем в рояль — подбирает какую-то мелодийку.

Иными ли средствами решена эта сцена,— или сцена, когда Нино пытается толкнуться куда можно, спасая мужа,— или сцена, когда Михаил Коришели, такой простовато мужественный, защищает Баратели перед своим подчиненным, перед Варламом, а тот, еще угодничая, уже знает все наперед,— или сцена, когда от дверей кабинета Коришели, которого только что забрали, какая-то здешняя сотрудница, повинуясь непобежденному инстинкту товарищества ли, жалости ли, быстро отодвигает пришедшую Нино, пока ее здесь не видели,— или очередь, где впереди Нино могли бы стоять жена Сандро Ахметели, жена Тициана Табидзе, Марина Цветаева, Анна Ахматова — «трехсотая с передачею» для мужа, для сына... всем кажется, что средства тут иные, что тут уже прямосказание. Между тем мера смещенности в этих секвенциях все та же. Просто зритель до поры

острее воспринимал самую систему смещений, которыми Тенгиз Абуладзе подвигал к ощущению реального ужаса. Здесь же зрителя подчиняет непосредственное чувство, которым живет художник, погружающий в то, чем память его мучается столько лет, над чем столько лет бьется ум и сердце, не находя логики — но ища понимания, ища логики; именно сила чувства, непреходящая мука и непреходящее чувство долга так поразительно выделили «Покаяние».

В сцене с бревнами вживание всецелое — как у тех, кто эту сцену играет, так и у зрителя; мы верим всему, как верят возникшему вдруг слуху пробирающиеся на пути женщины, ища, где же он, этот эшелон каторжного леса. Между тем слух фантастичен. Фантастично и то, как все обеззвучивается: поспешные шаги женщин не оставляют звука-следа, беззвучно делает свое дело трелевщик, молчит вода, через которую волокут на ту сторону связанные стволы, нет шуршанья опилок, в которые усердьем механических пил превращается тело деревьев. Жизненные звуки отступили; решается войти только особая, только здесь возможная музыка.

Что тут реально, что тут внереально? Тут то, что назовем: реальный ужас. Страшно и неестественно выгибается жизнь, в основы которой вошло беззаконие. Жизнь невиновна, но обезображена, доходит до корч, до разрывов. Ахматова, которая в «Реквиеме» первая сказала об искажении природы вещей, о смущении стихий великим беззаконием — «перед этим горем гнутся горы, не течет великая река», нашла и это слово: «корчилась Русь...» Там же в «Реквиеме»: «Узнала я, как отпадают лица...» Образ внереалистический — отпадающее лицо — соседствует с самыми древними, самыми коренными образами: «кидалась в ноги палачу...»

Кинуться ли в ноги, как «стрелецкие женки», древним ли, античным заклинающим движением обнять колени (обняв его колени, молит Варлама Нино, словно прапамятью храня знание — высшие карают того, кто откажет *так* молящему),— Варлам переступает.

Беззаконие наполняет жизнь тем, что не может, не должно ее наполнять, для чего прежде надо вытеснить ее природное, наследственное наполнение. Варлам знает, что делает, когда в старом храме, где еще можно разглядеть на стенной росписи «Изгнание из рая» и «Уверение Фомы», оказываются вбиты какие-то гигантские штыри с подвешенными на них гроздьями поблескивающих медных шаров и тарелок и громоздится чудная аппаратура.

Варлам также знает, что он делает, когда преследует чету Баратели: в союзе Сандро и Нино есть то, на чем мир стоит, держится; в нем наполненность должным. Это люди чести, люди семьи, люди товарищества, люди отечества, на земле которого стоит старый храм. Впрочем, такими торжественными словами говорят о тех, кто ушел. Пока Сандро и Нино живы, о них надо сказать, что у них хороший дом и любящая семья.

Что такое хороший дом? Уловим, как Сандро и Нино принимают незваного Варлама с присными его. Тысячелетними должны быть законы дома, чтобы так соблюсти и достоинство людей, которым это лестное посещение гадко, и чин неизменного гостеприимства, и непосредственность хозяев. Помню другую семью, где над бабушкой посмеивались: если придут воры, бабушка поставит кофейник — «в дом пришли люди». Когда Нино проходит, неся блюдо с айвой и гранатами, можно вспомнить ту бабушку и подумать, что Нино ей сродни. Впрочем, точно так же можно вспомнить, что в старинной живописи гранат есть образ материнского страдания, образ сердца, источающего скорбь и милость. Одновременная возможность таких ассоциативных выходов не так уж произвольна: соединение домашнего и святого естественно и традиционно.

Что такое любящая семья? Снова

перед глазами та сцена на путях: немолодая женщина безутешно гладит и гладит шершавый ствол, жмется к нему щекой, сердце ее разрывается от любви, боли и надежды. Боже мой, сколько же любви — понимаешь — истребили тогда. Не только людей — самой любви истребили так безвозвратно много.

Известно понятие демографических ям: периодические падения рождаемости возникают как отголосок того, что война стольких молодых унесла бездетными; от их неродившихся сыновей не быть внукам и правнукам. Убыль, когда столько любви, столько тепла очага выдуло из взломанных, разоренных семейных жилищ, должна была бы подсказать социологам понятие таких же ям в нравственности.

В системе творческих импульсов Тенгиза Абуладзе кажется важным то, что образы внереалистические, фантасмагорические он не выстраивает, а находит — как находил «натуру». Абуладзе не строил декораций ни для того, чтобы снять гигантский стеклянный колпак, под которым осененный противоестественно сочной листвой принимает жалобщиков Варлам и куда сверху, с мостков за стеклом поглядывают на этих жалобщиков никуда не торопящиеся кованые стражники, — ни для того, чтобы снять белый бездонный котел из бетона в десять человеческих ростов, где Варлам уютно укладывается на бочок спать, прячась там уже сумасшедшим стариком,— ни для того, чтобы снять храм с втащенным туда техническим оборудованием. Все это не плод мысли, отправившейся путем черного гротеска, а реальные, с адресами, сооружения, где-то числящиеся на балансе. Не удивительно было бы если не сочиненным, а взятым откуда-то оказался и текст доноса на художника, который доброму и смелому Михаилу Коришели мерзко и в руках держать, до того донос злобноглуп. Полно же было такого. Можно процитировать не по фильму (с экрана не запомнилось дословно), а по старой газете. «Мы беспощадно расправимся с троцкистами, националистическими оппортунистами, контрабандистами и гнилыми либералами в политике, философии и литературе. Не менее беспощадные выводы надо сделать относительно контрабандиста Н. Кулиша и его либеральных опекунов». Речь об украинском писателе, чью пьесу «Патетическая соната» поставил Таиров и играла Коонен. Статья озаглавлена «Турне контрабандиста» (вырезка сохранилась в архиве Камерного театра, на ней помечено: «Комсомольская Украина» от 8 января 1932 года). Интересно, узнает ли свою руку автор статьи: он, кажется, жив и пошел далеко. Ловля черного кота в черной комнате, даже если его там нет, — небезвыгодная охота.

В систему творческих импульсов Тенгиза Абуладзе входят и живая образность дома, и корневая образность народной памяти, и грозная и гротескная образность «потрясенного естества». Свобода, с которой эти импульсы соединяются, удивительна. Какой-то слой памяти (нашей, зрительской) воспринимает, до чего же «те самые» — эти составленные в пустой комнате праздничные круглые транспарантики с портретом, один из которых отчаянно ломает и топчет Нино; какой-то иной, несравненно более глубокий слой памяти воспринимает традиционность древнего жеста моления, когда бедная женщина тут же склоняется перед самим вошедшим владыкой; но память может и не проснуться, все равно захватит суть: суть волнения и горя, суть верности, суть немилосердия.

Среди творческих импульсов, властных над создателями этой картины,— ощущение кровной близости. Не то, чтобы Тенгиз Абуладзе стремился засвидетельствовать: вот как было с нами. Напротив, в «Покаянии» есть разгадывание общей модели, модели разлада мира, в котором обосновывается беззаконие и истребляется то, на чем мир стоит. Но как, разгадывая такую модель, не думать о своем.

Не поэтому ли той женщиной, которая плачет над клейменым стволом в сцене на путях, Тенгиз Абуладзе представлял себе свою жену и снял ее. Не поэтому ли тем серьезным маленьким мальчиком, который заглядывает в окно подвала и передает живущим там слух про бревна, Тенгиз Абуладзе видел своего внука и снял его. Не поэтому ли кадры, когда Сандро Барятели приводит себя в порядок прежде, чем в последний раз выйти из дому — выходить было принято именно так, в нарядном порядке, не иначе,— кажутся посвященными отцу, хотя, благодарение богу, отцу режиссера не выпало судьбы Баратели.

Вряд ли следует видеть в образности «Покаяния» образность, рождающуюся по законам лирического творчества — самораскрытия, поэтического самоизъявления. Вольность и острота образных сцеплений и ассоциаций в «Покаянии» иные по своей природе. Дар Тенгиза Абуладзе прежде всего в органике и силе воображения, откликающегося на нечто, что вне художника; в органике и силе вживания в чужое, не с ним лично бывшее. Он не изживает в творчестве собственные свои, преследующие его и ищущие воплощения образы и состояния, а вживается, проникаясь тем состраданием и ужасом, которые, по закону трагической поэзии, должны очищать душу. Режиссер «Покаяния» отдает себя боли и муке других так, как актер школы переживания отдает себя боли и муке того другого, кем предстает на сцене. Не свое состояние «до-сценическое», «до-экранное» выражает, а вникает в чужое, проникается чужим.

Творческая память Абуладзе — память, принимающая то, что ей передано, наследующая; в известной мере сыновняя память.

В русском фольклоре есть постоянное обращение — «отецкий сын»; «добрый молодец, отецкий сын». Казалось бы, образ не содержателен — кто ж без отца. Но по достоинству и вежеству в мужчине узнают воспитавшего его мужчину, узнают перенятый и оберегаемый закон. Человек не безроден. В этом-то смысле Тенгиз Абуладзе — «отецкий сын», и «отецким сыном» предстает в его картинах всякий, кто достоин уважения, живет ли он в героическом древнем домекрепости, как в «Мольбе», или в завешанной холстами квартире, как в «Покаянии».

Абуладзе органически способен понять доброго молодца, отецкого сына хевсура Алуду из «Мольбы» — способен понять его и в час, когда Алуда стоит на своем против того, что отеческий закон диктует; органически способен понять доброго молодца кистина Чохолу — способен понять его даже в час, когда и Чохоле предстоит насмерть встать против отеческого закона. Закон велит и посмертно позорить врага, Алуда хочет врага почтить и самовольно приносит перед крестом в жертву бычка за упокой души убитого им храброго нехристя. Закон велит расправиться с кровником — Чохола готов биться со своими, но не дать зарезать гостя, которого, пусть ошибкой, позвал под кров. Юная жена Чохолы, отецкая дочь, ночью проберется оплакать этого чужака, которого выволокли все же из их дома и закололи на кладбище,— и муж простит ей плач по чужаку, возведет в высший закон это нарушение закона.

В природе вещей, как ее понимает Важа Пшавела и как ее понимает Тенгиз Абуладзе, снимая «Мольбу» по его поэмам, есть трагизм; трагизм — природное наполнение жизни. Человек угрожает юной плакальщице, пробирающейся на кладбище; горит сжигаемый односельчанами дом Алуды, и истомленный горной дорогой отверженец с женой и детьми то ли исчезает, то ли приближается к нам в леденящем тумане. В трагедии человек может погибнуть, но не может исказиться, как не искажается и природа вещей. Искаженность караулит где-то рядом — там, где накладывает лапу ухмыляющийся собеседник поэта, его туго знающий свое дело антагонист, возникающий в первых же кадрах

«Мольбы» и почесывающий за разговором голое пузо.

У шута, которого отважно играл в «Мольбе» Рамаз Чхиквадзе, свой взгляд на все, что волнует творца, в том числе и на светлую деву его видений. В важный и простой строй трагических сюжетов он вводит гротескные шествия людей в котелках и в жилетах, разыгрывает невозможные казни и невозможные свадьбы, назначает белую деву то ли на публичную смерть, то ли себе в постельку. И не ее ли он еще усадит в «Покаянии» за белый рояль, партнершей очередного «подшутика», изгаляющегося в сцене допроса.

Искажение, разрастаясь, может приобрести масштабы эпоса и трагедии; оно может стоить стократно больше жизней, чем осада Трои и поход семерых на Фивы; оно может заставить чтить себя в своем разрастании и предлагать видеть в размерах бедствий величие их причин или их стихийность; но идет оно от шута. Ублажает его почесываемое пузо.

И трагедия и стихия бескорыстны. Искажение всегда связано с корыстью; подталкивается чьей-то корыстью и идет кому-то в корысть. Кому-то выгодно. В одном из эпизодов «Покаяния» на минуту видно помещение, заставленное дорогими вещами, вырванными из домов, потерявшими иное содержание, кроме денежного; что из этих вещей заберет себе Доксопуло, когда вслед за обогнавшим его коллегой по работе тоже получит свою пятикомнатную? Не об этом бы думать, когда терзают и казнят, но — ужас в том, что ради этого-то и терзают и казнят: чтобы Доксопуло обставился.

Низость, мерзость, мелкость подлинных причин и фальсифицированность причин, вслух объявленных,— вот что открывается.

Эта комната, набитая реквизированными вещами, наводит на мысль о том, как проходила пора «первоначального накопления», как скапливались исподволь тысячи, которыми надо же было располагать для начала тем, чью деятельность потом официально назовут «организованной экономической преступностью». Конечно, были не только вытащенные из запечатанных квартир семейные драгоценности и красное дерево. Была хлеборезка Нюрка, которую угадал Розов в «Вечно живых» и которая вряд ли сдержала обещание притихнуть, как только соберет пятьсот тысяч. Были трофейщики, гнавшие домой вагоны. С миром Варлама связано не столько даже накопление денег, сколько «первоначальное накопление» возможностей занять то место, где от сидящего зависят; первоначальное накопление своих людей, связей и «выходов наверх».

Авель Аравидзе не унаследовал от Варлама власти,— главный в том мире, где живет и процветает Авель, не он, а, по-видимому, тот полугном в жилетке и с приказчичьими волосиками, с шутовскими стихами про гроб, стоящий как шведский стол.

Стоит посмотреть, как во всех случаях жизни — даже в столь невероятном, как возвращение трупа из могилы,— у Авеля оказываются в нужном месте нужные люди. Не беспокойтесь, все будет в ажуре. Если так легко наладить отношения с самой смертью, что же говорить о суде. От кого зависит, чтобы подсудимую — дочь Сандро — признали сумасшедшей? Кто там сидит на нужном месте? Дорофей? Наш Дорофей!

О «Покаянии», ища все той же пристройки «по жанру», охотно говорят: фильм-притча, фильм-миф. Но в фильме еще и энергия демифологизации. О том же ростовском или об узбекских делах в народе говорят: при Хозяине такого никогда бы не было. Таков миф о беспощадной справедливости, о руке железной и благотворящей. Но в действительности многое из того, что нынче отзывается, повелось с тридцатых годов. Именно при Хозяине заложена система беззаконных обходов. А как могло быть иначе?

Если закон перестает быть убежищем, если труд перестает быть убежи-

щем, если земля перестает быть убежищем,— то ведь совсем без убежища человеку нельзя. Вырастают крепостцы денег и связей. Имя семьи и отца, поруганное в его прямом неискаженном содержании, присваивается мафией; мафия патриархальна, тех, кто входит в нее, принято называть — «члены семьи», главу — «отец» или «крестный отец».

Тут все то же выворачивание, переиначивание. Шут в фильме «Покаяние», как и в «Мольбе», на святом месте выламывается, ломает комедию. Именно что ломает и выламывается — это его дело. Шут против творца (знающие это дело подтвердят, что и в русской средневековой культуре улыбка есть атрибут неба, ад озвучен хохотом басов. Шутом, чтобы не поминать его истинного имени, называют того же, кого называют нечистым и лукавым).

В «Гамлете» в ответ на допытывания, что же ему открыл призрак, принц отвечает: «О, чудеса!.. Нет, вы проговоритесь... Нет негодяя в датском королевстве, который не был бы отпетым плутом». Горацио полагает, что встреча все же должна была открыть нечто иное: «Не стоит призраку вставать из гроба, чтоб это нам поведать».

Не доказательству того, что негодяи — отпетые плуты, и даже не разгадке естества, потрясенного преступлением, служит картина. А уж скорее тому, о чем сказано во фреске «Уверение Фомы», которую разглядывала девочка Кето. Можно задуматься над ее сюжетом: апостол трогает язву, смерть от которой неминуема, и удостоверяется, что перед ним живой; будь стоящий перед апостолом мертв, самая мысль влагать персты в язвы мертвого не могла бы прийти.

Тенгиз Абуладзе своим фильмом удостоверяет, что мы живы.

●

Может быть, самое поучительное в истории создания картины Тенгиза Абуладзе то, что она вообще сделана, хотя по всей здравой логике ждать, что ее выпустят, нельзя было. Выход из законов ситуации, которую перестаешь принимать как единственно данную, смена мышления — вот чем еще принципиальна эта работа.

В социальной действительности, во всяком случае в культурной действительности, возможны длительные ситуации вялой искаженности норм, вялой искаженности представлений, что можно, что нельзя, что должно, что не должно. На пересмотр не посягают, поскольку ситуация сама по себе не жесткая, и обжить ее изнутри можно. Ее держатся как постоянной данности; ее не одолевают, в ней устраиваются. Герметисты следуют этому принципу — держаться данности — ничуть не менее, чем широкие хозяева положения.

В неплодотворной, неестественно сокращенной ситуации талант непременно чувствует свою стиснутость; внутри принятой им ситуации могут разрастись только побочные его проявления — и так чаще всего и бывало: разрастались все формы внехудожественного самоутверждения, для которых как раз ситуация давала возможность и стимулы. Встречаясь с эксцессами такого внехудожественного самоутверждения художника, законно ужасаясь им, нельзя не помнить об особой природе артиста. Художник, в особенности художник природно мощный, рожден царить; если прямое, то есть творческое царственное действие почему-либо недоступно — никто так не безобразен, как актер в жажде царить в театральном быту. Я думаю, что киномир в этом отношении не многим здоровее.

Можно думать о судьбе трех людей, которые одновременно поступали во ВГИК в 1946 году. Сергей Бондарчук не стал, впрочем, однокурсником Абуладзе и Чухрая, его взяли сразу на третий курс. Москва впервые узнала его в роли Валько в спектакле, который предварял фильм «Молодая гвардия». Я и сейчас помню сцены в подвале, где избитый человек мучился невозможностью расправить руки-но-

ги; мучился тем, что взаперти; мучился мыслями, что же он сделал не так, и вот сам в тюрьме, а немцы ходят как желают. Мысль так же страдала от невозможности расправиться, как страдало большое избитое тело.

Потом был «Тарас Шевченко». Память отшелушила все, принадлежавшее общему мертвенному канону биографического фильма конца сороковых годов, держит то, что тогда врезалось: ощущение бескрайнего и теснящего сердце степного пространства и несвободы человека в этом пространстве. Как забыть лицо Тараса, когда он стоит в строю со шпицрутенами, должен ждать своего череда, чтобы ударить сообща казнимого.

Николай I не был читателем Кампанеллы, не знал, что в Городе Солнца тоже отменены палачи по профессии; казнить — общая обязанность граждан («смертная казнь исполняется только руками народа, который убивает или побивает осужденного камнями, и первые удары наносят обвинитель и свидетели» *(«Город Солнца», М.-Л., 1934, с. 87).*Среди художников, предостерегших от дурного, навсегда числю Бондарчука — это он в пятьдесят первом году подтвердил мне, что лучше самому умереть, чем стоять в строю убивающих; и такое ли уж это облегчение, если тебя, обморочного, выводят из строя, когда товарища ведут сквозь строй.

Темы силы, простора и неволи были кровными темами Бондарчука; образ открытого пространства, нетронутого или истоптанного боем, был в «Судьбе человека» так же важен, как образ лагерной запертости.

Мощно и сжато выраженная, эта тема и эта образность не требовали долгого развития, как не требовала долгого, из фильма в фильм, развития тема, владевшая Григорием Чухраем в «Сорок первом» и в «Балладе о солдате». У Бондарчука — человек, испытуемый неволей; у Чухрая — человек, испытуемый внезапной предоставленностью самому себе, которую переживаешь равно остро, оказываешься ли в толчее разбегающихся военных путей или в непостижимо красивых песках необитаемого острова. Начиная с «Чистого неба», картины, лишенной той же завершенности художественного высказывания, которая завораживала в «Сорок первом» и «Балладе...», но сильной и человечной, перерывы между новыми работами Григория Чухрая все удлинялись. Трудно предположить, что молчание и средний успех редко выходивших фильмов не были для него мучительны, что ему легко дались годы, когда, почти не ставя сам, он многолетне добивался добрых условий работы для других, выкладывался в деловых препирательствах с Госкино насчет руководимой им Экспериментальной студии.

Срок цветения может быть краток — это входит не столько в риск профессии, сколько в естественный трагизм жизни художника. Чем сильнее выговорена владевшая душой тема, тем невозможнее долее жить ею же; а придет ли тема, которая сможет стать так же сполна твоею, придут ли импульсы, столь же мощно побудительные в творчестве,— это ведь зависит не от одной активности натуры и не от одного общественного темперамента. Тут еще нужно счастье и нужно мужество в пору, когда счастья нет.

Сергей Бондарчук не мог не чувствовать, как спадает в нем самом живительное напряжение сил. Глохнущие импульсы творчества больно угадывать в их затухании, когда, проверяя себя, смотришь подряд последние работы режиссера. Он снимает ту натуру, которая — он знает — всегда волновала в нем художника, снимает землю в ее просторе. Он обращается к великой литературе, соприкосновение с которой должно так же вызывать волнение, как и взгляд на огромную землю. Но что же в нем все так молчит в ответ?

Нарастание внутренней глухоты, безотзывность внутреннего пространства начались не вчера. Может быть, именно угадывая ее, Бондарчук сделал умнейший отход в сторону — снял

«Ватерлоо», где дал Роду Стайгеру крепкий, парадоксальный и увлекательный для актера рисунок роли Наполеона и развернул движение батальных сцен — изобретательное и захватывающее. Он открывал себе путь мастера-баталиста, создателя фильмов дорогих и доходных, находящих миллионного зрителя. Он мог бы стать лидером на этом пути, но глухое самоощущение жаждущего осуществиться национального художника тормозило Бондарчука на возникшем повороте.

Ему еще дано было прорваться к собственной творящей природе в эпизодах «Они сражались за Родину» — нельзя было не видеть, как живо отзывается его воображение на реальность жары, пыли, перегретого металла, как из этой реальности жары и всепроницающей пыли для него возникает образ военной перекаленности, как в пыли и в столбах жаркого воздуха над степью он ощущает гигантскую неустойчивую массу колеблемого фронта. Но Бондарчук слишком долго и серьезно занимался Станиславским, чтобы не знать: раз навсегда найти «манок», который вызывает творческое состояние, подманивает творческое чувство,— нельзя. Сработавшийся, заштамповавшийся «манок» вызывает лишь иллюзию творческого состояния.

В «Степи» можно назвать целую коллекцию этих «манков», которыми режиссер хотел бы настроить, наладить себя. Но слишком часто он расшевеливает не творческое чувство, а режиссерский сантимент.

Можно попробовать разгадать, почему русский язык ввел в свой состав слово «сантимент» и наполнил его иным значением, чем слово «чувство», казалось бы, ему синонимичное. Чувством мы отзываемся на реальность; чувство определено тем, как реальность нам открывается. Сантимент предвзят; сантимент независим от предмета и поглощает его собой, не дает ему высказаться и приоткрыться.

Сантимент может проникнуть в отношения с самым неподходящим предметом, например, с историей революции.

Если бы Бондарчуку за последние месяцы не было без того сказано избыточно много резких слов, можно было бы съязвить, будто единственной загадкой для авторов «Красных колоколов» во всем, что пережил Джон Рид, было то лишь, как же Рид столь геройски пересилил себя и от роскошной жизни, видения которой снова и снова тревожат его походный ночлег, в конце концов отказался. В Мексику, в пыльные и жаркие дали былой мексиканской революции режиссер направлялся без вопросов реальных, но с ответами готовыми на вопросы условные. А коли натуру тебе выспрашивать незачем и не о чем, то, вероятно, в самом деле лучше вести съемки там, где всей съемочной группе приятней пожить. Например, во Флоренции,— там текла любовная история журналиста, ему вспоминающаяся.

Художник, сила которого в ранних работах была именно в отзыве на томившие его вопрошания реальности, в обстановке последующих лет, когда реальности вроде бы ни о чем таком и не хотелось спрашивать своих художников, когда жизнь, кажется, сама себя принимала, не замечая постепенного, вялого, но глубоко заходящего своего искажения,— в обстановке еще не окончательно оставленных позади лет такой художник, как Сергей Бондарчук, должен был ощущать, что он поистине стеснен в своем королевском достоинстве. А то, что у Ибсена (смотри «Борьбу за престол») однажды названо «королевской мыслью», то, что есть единственное истинное доказательство права на трон,— королевская мысль, ломающая ситуацию и находящая решение не внутри ее, а именно в выходе из нее,— королевская мысль, ломающая ситуацию, королевская мысль, овладевшая Тенгизом Абуладзе и поведшая за ним всех, кто был причастен к «Покаянию», не посетила режиссера ни в час его работы над

«Красными колоколами», ни в час его работы над «Борисом Годуновым».

Размышляя о Борисе Годунове как историческом персонаже, Белинский видел беду правителя в том, что Борис был человеком без «королевской мысли»; этого выражения, впрочем, Белинский не употребляет и размышляет лишь о посредственности Годунова. Насколько это верно применительно к историческому Годунову и к Годунову пушкинской трагедии — вопрос; но идея, что человек, действующий посредственно, то есть в согласии со средою и со средствами, какие имеет, какие приняты, какие вокруг и более всего им самим усвоены, — идея, что такой человек обречен на повседневный успех и на историческую неудачу, весьма занимательна.

Сергея Бондарчука к «Борису Годунову» вела неуснувшая интуиция. Он взял то именно, что должен был взять,— загадочную великую пьесу с заложенными в ней на века национальной жизни вопросами, с темой слезинки (здесь — «кровинки») ребенка, с темой преступления, казалось бы, оправданного высокой целью, с темой бунта, к которому народ всегда тайно склонен, с изображением того, чего не приведи бог видеть и что все же есть зрелище могучее — того, как «народ несется толпою».

У Пушкина как трагического поэта живо чувство, что преступление искажает естество и отдает его во власть призракам; народ, толпой понесшийся за тенью, в минуту вслед за тем обречен увидеть не возвращение юного и невинного Димитрия, а убийц, которым и сам мальчик (другой уже мальчик, сейчас его так же ужасно зарежут) не знает имен. «Это Голицын, Мосальский. Другие мне незнакомы». «Ах, братец, сердце замирает».

Трагедия, называющая место действия — «равнина», «поле», «площадь»,— завершается образом сузившегося, замкнувшегося, стеснившегося места. Глухо и пугающе доносится то, что делают взаперти: «Слышишь, какой в доме шум! Тревога! дерутся! — Слышишь? визг! это женский голос — взойдем! Двери заперты — крики замолкли».

Пушкинские ремарки — «равнина», «поле» — должны были волновать воображение режиссера, как должны были обещать возможность внутреннего творческого отзвука сами темы «Годунова». Он мог надеяться на кровный контакт — и не грешно ли язвить, коли ради такого контакта ему был необходим собственный его, режиссера, сын в роли юного Федора, которого убивают в конце. В побудительных мотивах тут нет разницы с тем, почему Абуладзе была необходима в роли женщины на путях жена, а в роли мальчика у подвального окна — внук. Горе в том, что и это не помогло. Сказалась отвычка расспрашивать предмет, с которым собеседуешь как художник, сказалась нарастающая глухота и навык подставлять взамен нерасслышанного то, что по общим правилам слышать полагается.

Чем загромождено внутреннее пространство души художника, как вышло, что оно не отзывается на живое окликание? Что сделал человек со своим талантом? Почему, не отзываясь на «манки» реальности, все более грубо и все более тщетно понуждает себя в работе «манками» условными и будоражащими? Как, царствуя в ситуации, которую принял и которую обороняет, сам терпит поражение от стиснутости ее?

Сколько вопросов, поди реши.

В пределах принятой ситуации не решить.

Попробуем полюбить «королевскую мысль» — мысль о выходе из ситуации, мысль о смене мышления.

Удостоверимся, что мы живы.

Письма с киностудий

Михаил Сулькин

О чем нельзя молчать

— Едете в командировку на «Казахфильм»? Вам не позавидуешь! — так напутствовали меня в Союзе кинематографистов СССР. Это «не позавидуешь» подтвердилось. Пленум Союза кинематографистов Казахстана проходил на высокой критической ноте, но надо прямо сказать, критика не столько носила деловой, конструктивный характер, сколько выражала борьбу амбиций, личных пристрастий и даже подчас напоминала «коммунально-кухонную» склоку. К примеру, один режиссер назвал другого манкуртом, другой же, резонно заявив, что с трибуны пленума неудобно вступать в полемику на таком уровне, добавил, что его оппонент — вор. Как рефрен к каждому выступлению, звучал призыв председательствующего: «Давайте будем корректными!» Толковые, дельные выступления тонули в потоке личных обид (возможно, и справедливых), частных производственных вопросов (возможно, и важных). Пожалуй, только оператор Игорь Вовнянко поднял планку разговора на необходимый творческий уровень. А ведь обсуждали на пленуме насущные задачи Союза кинематографистов республики, которые выдвинула сама жизнь.

Читателям журнала, конечно, известно о запоздавших почти на два года важных переменах в Казахстане, об острой борьбе, которая там сопутствует перестройке. Достаточно вспомнить два печально знаменитых дня в Алма-Ате в декабре прошлого года, когда националистические элементы спровоцировали уличные выступления молодежи.

Те семь дней, которые я провел в Алма-Ате, состояли из просмотров фильмов, из чтения — сценариев, либретто, документов, заявлений, писем и т. д., из бесед в союзе, на студии, в машине, на улице. И выяснилось, что дебаты на пленуме лишь в малой мере отразили даже те реальные сдвиги в общественном сознании, которые произошли в последние месяцы на «Казахфильме», когда работники студии почувствовали, что дальше так продолжаться не может, что кризис принял характер почти необратимый, что выход из него нужно искать незамедлительно.

●

Прежде всего — о фильмах. О том, ради чего и во имя чего работают и студия, и союз, и все кинематографисты. Оговорюсь сразу же, что хотя «Казахфильм» включает в себя студии документальную и мультипликационную, главный разговор пойдет о картинах игровых, которые упорно продолжают именовать художественными (однако для продукции «Казахфильма» определение «художественный» зачастую звучит как явное преувеличение).

Годовой план складывается из четырех полнометражных картин, четырех телевизионных (по заказам Центрального и местного ТВ) и двух короткометражных дебютов.

На всесоюзный экран в 1985 году вышли четыре картины производства алма-атинской студии — «Примите Адама!», «Знай наших!», «Человеческий фактор» и «Сладкий сок внутри травы». Как смотрели эти фильмы

зрители? «Примите Адама!» (автор сценария О. Карагулов, режиссер Л. Сон) посмотрели за год 400 тысяч зрителей. А было выпущено 146 копий. Следовательно, на одну копию — чуть больше двух с половиной тысяч зрителей, то есть печатали копию для того, чтобы показать ее на двух сеансах в большом кинотеатре. Такой низкой посещаемости не упомнят ветераны прокатного дела. «Знай наших!» (авторы сценария Р. Ходжиков, С. Ходжиков, режиссер С. Ходжиков) — увидели 1 миллион 800 тысяч зрителей, «Сладкий сок внутри травы» (авторы сценария З. Ергалиева, С. Бодров, режиссер А. Альпиев при участии С. Бодрова) — 1,2 миллиона зрителей. Фильм «Человеческий фактор» (авторы сценария Е. Абишев, А. Иванов, режиссер С. Шутов) собрал больше зрителей, чем три названных выше,— около пяти миллионов. А всего работы «Казахфильма» посмотрели 8,3 миллиона зрителей — за целый год по всей стране. Поистине фильмы-невидимки!

Не буду вдаваться в подробную оценку качества картин двух-трехлетней давности. Скажу лишь, что лента «Примите Адама!» беспомощна по всем параметрам, а в «Сладком соке внутри травы» видны и мастерство драматурга, и свежий взгляд на детскую психологию, и умение режиссера работать с детьми. Но общий неутешительный прокатный итог заставил многих еще раз убедиться, что фильмы делаются не для того, чтобы выполнить плановую единицу, а для зрителя, и если зритель не смотрит картину, никакие рапорты о выполнении плана не помогут.

В 1986 году с маркой «Казахфильма» выпущено пять фильмов: «Чужая Белая и Рябой» (автор сценария по повести Б. Ряховского и режиссер С. Соловьев, картина создана при участии «Мосфильма»), «Мой дом на зеленых холмах» (авторы сценария С. Бодров, А. Сулеева, режиссер А. Сулеева), «Тайны мадам Вонг» (автор сценария С. Говорухин, режиссер С. Пучинян), «Снайперы» (автор сценария Б. Шамшиев при участии С. Аскарова, режиссер Б. Шамшиев), «Непрофессионалы» (авторы сценария С. Бодров, А. Буравский при участии А. Аяповой, режиссер С. Бодров).

В отличие от картин 1985 года о фильмах 1986 года была большая пресса. Картина «Чужая Белая и Рябой» получила международную известность, отмечена на XX Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси Первым призом в конкурсе детских фильмов. На том же фестивале Специальный приз получили «Непрофессионалы», которые заслуживают особого разговора[1]. Да и данные за первые месяцы проката фильмов прошлого года более благополучны. Но вот что бросается в глаза. Все эти картины (за исключением детского фильма «Мой дом на зеленых холмах») поставлены режиссерами других студий. Сергей Соловьев и Степан Пучинян — москвичи, Болотбек Шамшиев — из Фрунзе, один из сценаристов «Сладкого сока...» и постановщик «Непрофессионалов» Сергей Бодров — тоже москвич.

В принципе творческое содружество мастеров кино разных республик можно только приветствовать. Хотя содружество содружеству — рознь. К примеру, работа С. Соловьева на «Казахфильме» способствовала не только росту престижа студии, но и повышению мастерства тех, кто с ним сотрудничал. И хотя отношение к картине на студии неоднозначное, все, с кем я общался, в один голос говорили, что совместная работа с талантливым художником безусловно плодотворна.

О самом фильме «Тайны мадам Вонг» писать не буду: наш журнал свое отношение к этой поделке высказал (см. № 11 за 1986 год). Но интересен сюжет, связанный с историей появления на студии сценария этого фильма и его постановщика С. Пучиняна. В планах студии этот фильм

[1] Рецензия на фильм «Непрофессионалы» будет опубликована в одном из ближайших номеров «Искусства кино».— *Ред.*

За тринадцать месяцев проката фильм «Знай наших!» посмотрело 1,9 миллиона зрителей (было выпущено 147 копий); «Примите Адама!» — 146 копий — 400 тысяч зрителей за 15 месяцев проката;

«Человеческий фактор» — 898 копий — 4,9 миллиона зрителей за 15 месяцев проката; «Сладкий сок внутри травы» — 152 копии — 1,2 миллиона зрителей за 15 месяцев проката

появился не в Алма-Ате, а в Москве, когда бывший тогда заместителем председателя Госкино СССР Б. Павленок буквально заставил казахское руководство принять сценарий С. Говорухина с «нагрузкой» — режиссером-постановщиком. И несмотря на сопротивление студии, руководство Госкино республики в свою очередь «внедрило» сценарий и режиссера. Дорогостоящие зарубежные экспедиции, бесчисленные нарушения сроков и смет привели к перерасходу в 250 тысяч рублей. Я не говорю уже о художественном качестве — «Мадам Вонг» стала именем нарицательным для обозначения халтуры.

В нынешнем году выйдут на экраны новые работы «Казахфильма». Все они сделаны на этот раз алма-атинскими режиссерами. Детектив «Потерпевшие претензий не имеют» по сценарию братьев Вайнеров поставил Б. Шманов; приключенческий фильм из времен гражданской войны «Кто ты, всадник?» — историю бандита, ставшего в конце концов на сторону народной власти,— А. Тажбаев (сценарий молодых местных драматургов А. Баранова, Б. Килибаева). «Сказка о прекрасной Айсулу» поставлена режиссерами Р. Тажибаевым и В. Чугуновым в традиционной «ориенталистской манере». В ней «все на месте» — и красивая любовь благородного хана к дочери пастуха, и козни коварной злодейки — сестры хана, и волшебные превращения. Картины из тех, что называют средними. Славы студии они, думаю, не принесут, но и особых неприятностей тоже...

На истории создания ленты «Тройной прыжок «Пантеры» стоит остановиться чуть подробнее. Сценарий картины, написанный московскими авторами Г. Тер-Ованесовым и В. Петелиным, несколько лет лежал без движения в Алма-Ате. Понимаю, что именно привлекло в нем студию: необычный материал — малоизвестная история немецкого десанта в Казахстане в годы войны. Отпугивало же несовершенство сценария: множество сюжетных линий, неразработанность психологических характеристик и т. д. И вот молодой режиссер Лейла Аранышева, у которой в активе была всего одна трехчастевая картина «Рядовой Прохоров», поставленная в 1983 году, — трогательная история любви русского солдата, попавшего после госпиталя в казахский аул, и вдовы-казашки, — взяла этот сценарий.

А в нем — история борьбы с жестоким и коварным врагом, в которой задействованы штабы воюющих армий, разведчики и армейские подразделения. В сценарии шла речь о переброске в Токио гитлеровского эмиссара, который должен убедить японское правительство вступить в войну против Советского Союза. Самый краткий и быстрый путь до Токио — самолетом через степи Казахстана и Харбин. Но в те времена горючего на такой дальний перелет не хватало. И было решено, что полетят два самолета: один — с «ценным» пассажиром, другой — с горючим. В безлюдной казахской степи было выбрано место для посадки, где будет дозаправлен самолет, летящий в Харбин, а другой десантники должны были уничтожить.

Сценарий был основательно переработан. Действие фильма локализовано маленьким казахстанским городком и его безлюдными окрестностями. Ни Берлина, ни Москвы, ни генералов, ни полковников не стало. Режиссеру вместе с новыми «авторами», пожелавшими остаться неизвестными, удалось создать тревожную атмосферу психологического детектива. В фильме есть точное чувство жанра, хорошие актерские работы, хотя можно предъявить претензии по части логики, поскольку не ясна цель немецкого десанта в казахской степи.

Аранышева извлекла из предложенного материала максимум возможного. Но фильм имеет мало общего со сценарием. Как я выяснил потом в Москве, авторы, утомленные ожиданием постановки, подписали

режиссерский сценарий, даже ни разу не увидев людей, которые дали экранную жизнь их творению. Кого тут винить — не поймешь.

Метаморфоза, происшедшая с другим фильмом студии,— тоже из разряда «странных». В планах «Казахфильма» 1986 года стояла картина «Турксиб» как заказ телевидения (автор сценария Б. Габитов-Джансугуров — главный редактор Госкино республики, режиссеры С. Жармухамедов и К. Джетпысбаев). Но по просьбе студии «Турксиб» был переведен в разряд общеэкранных, а вместо него в план телевизионных было включено «Дождливое лето в курортном городе», о злоключениях которого разговор особый.

Итак, «Турксиб». Название говорит само за себя. Явственна перекличка с документальным фильмом В. Турина «Турксиб» (1929), ставшим нашей классикой. В начало и в конец нового «Турксиба» вмонтированы кадры из немого туринского фильма. Они, наверное, должны подчеркнуть: все, что вы увидите, правда: и люди, и пафос трудовых буден, и паровоз, который разбудит степь от вековой спячки. Но именно после черно-белой хроники невозможно поверить, что вот эти сытые, холеные, в хорошо отутюженных костюмах люди и есть рабочие и руководители той далекой стройки. Сразу же проникаешься недоверием к фильму. Да и драматическое напряжение в нем создается нанизыванием конфликтов, не выстраивающихся в единую драматическую линию.

Есть в картине и сверхбдительный чекист, и чудак-американец, приехавший помогать своим классовым братьям, и бедный старик крестьянин, заявляющий, что лучше любая работа, чем жизнь у кровососа-бая, есть какие-то закадровые бюрократы, не обеспечивающие стройку кадрами. Но нет свежего, нового, незаемного слова правды о тех годах. И даже в откровенный разговор о перегибах в коллективизации, о массовом голоде в результате этих перегибов на казахской земле, о столь же массовом исходе разорившихся кочевников в Китай,— даже в этот разговор не очень-то верится...

И уж совсем непонятное впечатление производит последний план, когда камера укрупняет лица стоящих на почетной трибуне. Здесь только казахские лица. Согласитесь, странный финал. Ведь это была одна из первых в нашей стране интернациональных строек социализма.

Исповедь директора С. Таукелова. Мне тридцать девять лет. В 1971-м закончил экономический факультет ВГИКа. С тех пор работаю в кино. Начал с директора мультгруппы «Казахфильма», потом назначали начальником отдела кинопроизводства республиканского Госкино, потом — замдиректора студии по производству. В июле 1980-го стал заместителем председателя Госкино Казахской ССР и одновременно директором киностудии, а с июня 1984-го — только директором. Так что директорский стаж — семь лет. Без ложной скромности скажу, что производство знаю. Имею за свою работу один выговор по партийной линии и около десяти выговоров — строгих — от Госкино Казахстана.

Расскажу вам о том, что говорил на открытом партийном собрании коллектива студии в феврале этого года. Но прежде всего — почему возникла необходимость в собрании. К началу нынешнего года на студии сложилась обстановка катастрофическая. Студия, в штате которой 1275 человек, по существу простаивала. По четырем переходящим на 1988 год фильмам ни один сценарий не утвержден, не запущены два телефильма, не выполнен план по производству художественных фильмов, переходящих на нынешний год, да и по выпуску прошлого года тоже. Два с лишним миллиона рублей должны Госбанку.

Не могу сказать, что Госкино республики, его руководитель товарищ Саудабаев Канат Бекмурзаевич не пытались помочь студии. Но помощь-то была в основном бумажная: в постановлениях коллегии Госкино были одни поучения, указания, наказания. Практически нам, студии, эти бумаги помочь не могли.

Но «деловую» помощь председатель все же оказал — в кадровом вопросе. Моим заместителем по производству был назначен Калдаев Серик Кожагулович.

До этого Калдаев был знаком с кинематографом только как кинозритель, о проблемах производства вряд ли что-нибудь даже слышал. Каюсь, надо было тогда, три года назад, категорически отказаться от этой кандидатуры, но в кабинете председателя меня столь горячо убеждали, что я сдался. Не проявил я принципиальности и тогда, когда на студию был направлен новый главный редактор — Керейкулов Камбар Калугулович. По образованию филолог, по личным качествам — смело могу сказать, человек в высшей степени положительный. Но... по деловым? И если Калдаев за три года успешно завалил производство, то Керейкулов за несколько месяцев с таким же успехом доказал свою полную некомпетентность в вопросах сценарных. Единственное, что он сумел сделать,— это необоснованно остановить производство фильма «Дождливое лето в курортном городе» и списать расходы еще по трем сценариям.

Что же должен был предпринять я как директор, человек, отвечающий за работу студии? Я не сидел сложа руки, пытался пробудить коллектив к активной работе, пытался даже подменять своих непосредственных помощников, спорил и ругался в Госкино. Но, скажу честно, инерция мышления — «начальству виднее» — срабатывала... Посмотрите на мою голову, поседевшую до срока, да дважды — предынфарктное состояние. Не подумайте, что жалуюсь, просто констатирую, что привело меня к мысли об отставке.

И вот когда меня пригласили в Госкино на заседание коллегии для внеочередной накачки, я положил на стол председателю заявление с просьбой об освобождении меня от занимаемой должности по состоянию здоровья и ввиду невозможности перестроить работу студии с теми руководящими кадрами, что были навязаны студии председателем Госкино Казахской ССР.

Заявление мое вызвало неожиданный эффект. Накануне по телевидению передавали репортаж о выборах директора на рижском заводе, выпускающем знаменитые «рафики». В ЦК республики и Госкино решили: если в Риге коллективно избирали директора, то пусть мы, киностудия «Казахфильм», будем тоже новаторами, пусть в Алма-Ате коллектив разбирает вопрос об освобождении директора. Подготовиться к собранию мне дали сроку две недели. И тут-то я проявил твердость, которой так не хватало все эти годы. Нет, заявил я, две недели — слишком много. Две недели, представляете, студия работать не будет, а будет сплошная лихорадка и пустые разговоры. И предложил провести собрание на следующий день.

Что была за ночь у меня... рассказывать не смогу. Во всяком случае тезисы доклада к утру были готовы.

Народу на открытое партсобрание пришло столько, что в зале не хватало мест, многим пришлось выстоять все собрание на ногах. Я выступил с докладом. Рассказал о положении дел на студии. Объяснил причину своего заявления, добавил, что считаю: коллективом должен руководить человек творческой профессии. Сказал и о задачах, стоящих перед Госкино и Союзом кинематографистов республики, о том, что, на мой взгляд, надо, чтобы они активно подключились к участию в перестройке кинопроцесса. Назвал в качестве одной из мер и «хирургическую операцию» — обновление руководства. Призвал своих коллег-руководителей, виновных в развале работы, последовать моему примеру.

... И началось! Выступали многие. Среди них те, кто раньше рта никогда не раскрывал. Никогда, поверьте, ни до, ни после этого собрания я не слышал на «Казахфильме» такую правду, зачастую горькую. Досталось всем нам, и, пожалуй, больше, чем кому другому,— мне.

Главный редактор Керейкулов на собрании не был, но накануне заявил, что со студии уходит, подал заявление об отставке. Вопрос обо мне и моем заместителе предложено было решить собранию. Началось голосование. Большинство — подавляющее — решило: замдиректора Калдаев в профессиональных вопросах некомпетентен и со студии должен уйти. Когда началось голосование по моему заявлению, — голосование открытое, — я от волнения закрыл лицо ладонями. И оторвал ладони, когда объявили, что только четверо голосовали за то, чтобы удовлетворить мою просьбу об отставке.

Так я остался директором студии, а главным редактором собрание единодушно выбрало Ауэзова Мурата Мухтаровича, несколько лет назад работавшего на студии и пользовавшегося авторитетом у творческих работников. Человек всесторонне образованный, знающий дело, Мурат Ауэзов, надеюсь, сможет улучшить положение в сценарной коллегии.

Тем более что вся полнота ответственности за идейно-художественное качество фильмов ложится теперь на главного редактора и созданный при нем художественный совет. Ведь единственной инстанцией, с которой надо будет согласовывать сценарий перед запуском в производство и получать «добро» на выпуск картины на всесоюзный экран, будет лишь Госкино СССР. Республиканское же Госкино будет осуществлять финансирование, снабженческие функции, руководить прокатом. Так что «внедрять» сценарии, не нужные студии, закрывать, запрещать Госкино республики позволено не будет.

Несколько слов об отделении кинофабрики — производства от киностудии — творчества, одном из главных положений новой модели. Мое мнение: на небольших студиях вроде нашей надо искать другие возможности для упорядочения съемочного процесса. Для начала мы переводим на хозрасчет все цеха и вспомогательные службы. А что делать дальше — надо думать и думать...

Из беседы с главным редактором «Казахфильма» М. Ауэзовым. На том знаменитом февральском собрании директор студии говорил о необходимости «хирургического вмешательства». Но проблема ведь не только в замене руководителей. Проблемы прежде всего в творческих кадрах. Главнейшая из них — переизбыток режиссеров. У нас числятся в штате тридцать четыре режиссера игровых фильмов, да еще человек пять вот-вот придут из ВГИКа и с Высших курсов сценаристов и режиссеров. Но в плане года — четыре единицы плюс столько же телевизионных. А с нового года в связи с тем, что бюджет телефильма приравнивается к общеэкранному, можно будет поставить лишь две телевизионные ленты. Так что «излишек» режиссеров — налицо.

Проблема и в том, что при таком обилии режиссеров надежды на высокоталантливые произведения мало. Не хочу никого обижать, но так случилось: годы вынужденного простоя нивелировали у многих свежесть восприятия, породили неуверенность в своих силах. Те картины, что им удавалось поставить, зачастую пополняли список так называемых серых фильмов.

Поэтому мы сразу пошли на риск и делаем ставку на самых молодых. Еще в нынешнем году должен закончить свой второй полнометражный фильм Ермек Шинарбаев (как и предыдущий — «Сестра моя Люся» — он ставит по сценарию Анатолия Кима). А вот режиссеры, которые будут работать над фильмами 1988 года: Аманжол Айтуаров, недавно окончил ВГИК,— фильм «Игла» (сценарий А. Баранова и Б. Килибаева, тоже недавних выпускников ВГИКа). Дебютным фильмом будет для Калыбека Салыкова «Балкон» (автор сценария Шахимарден Кусаинов — тоже дебютант). Третий фильм года — «Последний вызов» — опять режиссерский дебют в «большом кино» — Багдата Мустафина. Четвертую картину — «Выше гор» — ставит Булат Омаров. У него в активе фильм «Дом под луной», который он поставил четыре года назад. Как видите, можно сказать, сплошь дебюты. Понимаем, как трудно будет всем нам. Надеемся на помощь мастеров с других студий, сотрудничество с которыми почти не прерывалось все годы существования Алма-Атинской студии. Обещали свои сценарии Алексей Герман и Светлана Кармалита, Ираклий Квирикадзе. Режиссер Булат Мансуров начнет в будущем году работу над историческим кинополотном «Бейбарс». Это будет совместная постановка с кинофирмами Сирии, Египта, Индии.

Надеемся и на совместную работу с Союзом кинематографистов республики в перестройке, в упорядочении творческих и кадровых проблем.

Познакомиться с будущими фильмами удалось только по утвержденным литературным сценариям. Попытаюсь на сюжетно-фабульном уровне хотя бы предварительно определить жанрово-тематическую направленность устремлений студии. Итак, четыре литературных сценария.

Сценарий «Балкон» написан по мотивам произведений Олжаса Сулейменова. Время действия — конец 50-х. Место действия — Алма-Ата, город в то время без нарядных кварталов многоэтажных домов, не очень шумный, зеленый, какой-то домашний. Герои картины Айдар и Женя — восьмиклассники. Пришел час, когда художники послевоенного поколения почувствовали потребность

вспомнить свое отрочество, оживить ту атмосферу, из которой выросли и многие нынешние проблемы. Но в сценарии этих проблем такое обилие, что ловишь себя на мысли: автор пытается в одном произведении рассказать буквально обо всем. Тут и враждующие компании хулиганов, и история подлеца-доносчика и его жертвы, и школьные проблемы и т. д. И все это объединяют стихотворные вставки, иногда искренние, иногда выспренне-натужные, на мой взгляд, несовместимые со структурой сценария. Правда, художественный руководитель фильма Савва Кулиш, с которым я поделился этими впечатлениями, сказал, что в режиссерском сценарии стихи сняты. Трудность постановки не только в том, чтобы воссоздать быт, атмосферу Алма-Аты тридцатилетней давности, но и в том, чтобы из мозаики эпизодов, событий, ситуаций создать единое произведение, окрашенное лирической интонацией.

В основе сценария Геннадия Бочарова «Выше гор» — очерк автора, опубликованный в «Литгазете». Рассказ о тернистом жизненном пути старика лесничего, о том, как несчастья одно за другим обрушиваются на семью этого подвижника, влюбленного в лес, носит черты произведения эпического — о победе человека над обстоятельствами, над судьбой. Честно говоря, когда я прочел сценарий, впечатление все же было, что это тот же знакомый очерк, но расширенный для «киношности». Литературный сценарий все же чрезмерно литературен, чем-то напоминает «эмоциональные сценарии» Ржешевского. Режиссеру Булату Омарову сложно будет найти экранный эквивалент литературной основе. Не менее сложно — отыскать актера на роль Абдрахмана: почти весь фильм он на экране, он мозг и нерв произведения. Если актер донесет до зрителя одержимость героя — фильм будет. Если характер передать не удастся — появится лишь поверхностная иллюстрация к очерку.

«Последний вызов» — современная сказка-притча выпускника Высших курсов сценаристов Хакима Булибекова. Ставит картину Багдат Мустафин, заявивший о себе телефильмами «Белый путь» и «Брат мой Маугли». Мысль сценария проста: человек лишь тогда может быть по-настоящему счастлив, когда это счастье добыто своими руками.

Некий институт, в котором работают волшебники, занимается обслуживанием населения. Они выполняют все заявки и пожелания клиентов — без исключения. Но как раз вожделенного счастья волшебники не приносят. Да и сами не очень-то счастливы. В институте царит атмосфера подхалимажа, чинопочитания. Возглавляет его старец, который работал волшебником, когда и людей еще на свете не было. Герою фильма Абру надоела псевдодеятельность, никому не приносящая радости, и он, влюбившись в обычную земную девушку, бросает свое дело, идет к людям. В сценарии Булибекова есть интересные сюжетные ходы. Но маловато, мне кажется, лиричности и юмора, отсутствие которых спрямляет авторскую мысль, делает ее плосконазидательной.

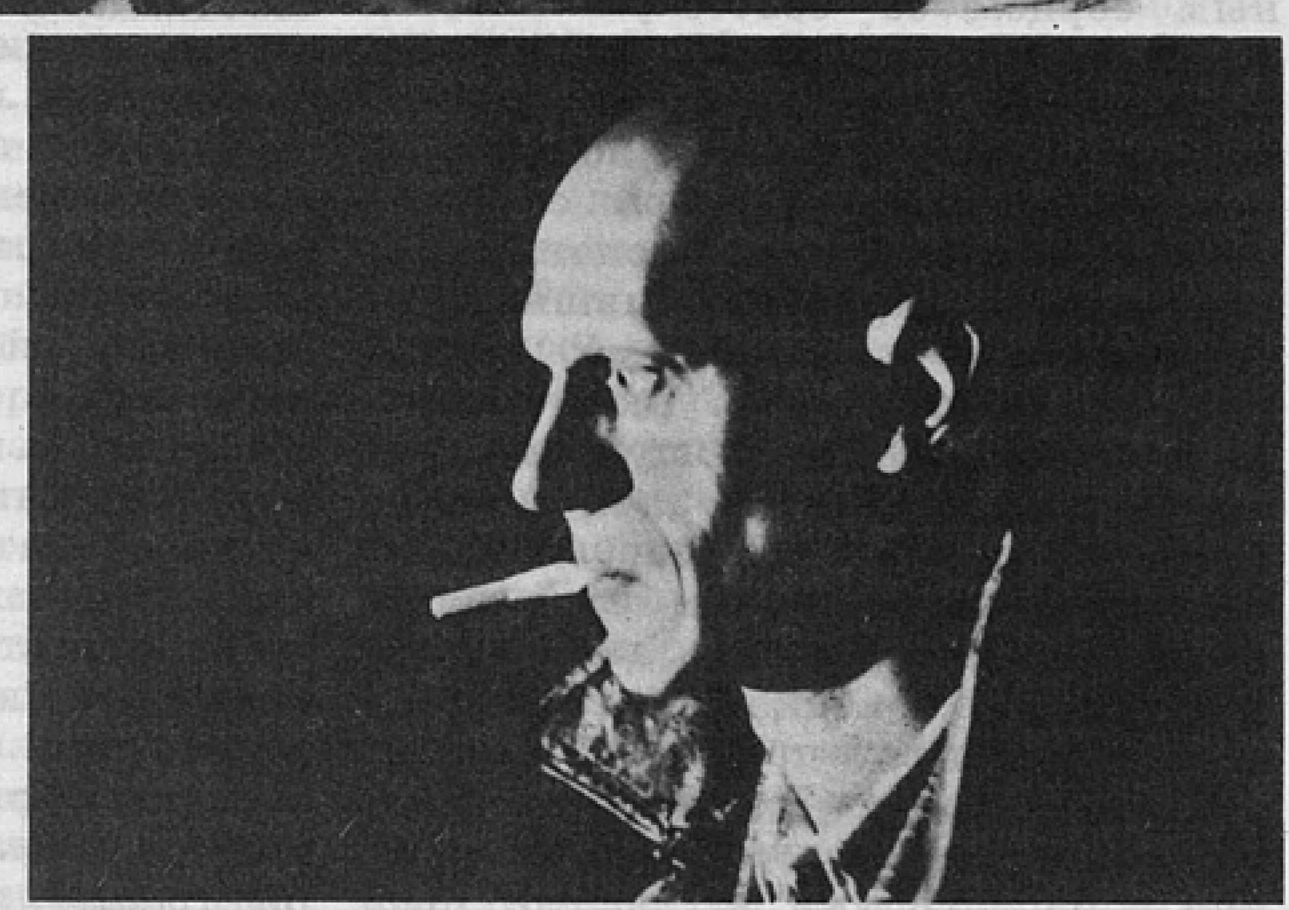
Сценарий А. Баранова и Б. Килибаева «Игла», на мой взгляд, лучший из прочитанных. Эмоционально насыщены, по-настоящему волнуют сцены болезни Дины — девушки-наркоманки, за судьбу которой борется герой фильма студент Аслан. Выпускнику ВГИКа, режиссеру Аманжолу Айтуарову, надо надеяться, удастся создать произведение не только актуальное, но и эмоционально действенное.

Таковы четыре сценария, положенные в основу плана 1988 года. Работа над картинами уже идет, встреча с фильмами — впереди.

Хочу сказать еще об одном сценарии — «Волны семи рек», который перекочевывал из года в год. В плане 1985 года его автором значился Е. Абишев, в 1986 году авторов стало двое — Е. Абишев и Р. Фата-

Картины «Казахфильма» 1986 года были поставлены в основном режиссерами, приглашенными с других киностудий

«Снайперы» (режиссер Б. Шамшиев)



«Чужая Белая и Рябой» (режиссер С. Соловьев)

«Непрофессионалы» (режиссер С. Бодров)

лиев. В планах 1987 и 1988 годов сценария уже нет. Решение исключить «Волны семи рек» из планов мне представляется справедливым — в нынешнем виде сценарий рыхлый, фрагментарный, разностильный. Но отказываться от дальнейшей работы над ним вряд ли нужно. Ведь речь в сценарии идет, пожалуй, о самом важном сейчас не только для Казахстана — о развитии межнациональных отношений в Средней Азии в первые годы строительства социализма.

В центре сценария — реальное лицо, революционер-интернационалист Турар Рыскулов. Участник народного восстания 1916 года, Рыскулов через год становится большевиком и в течение двадцати лет, до гибели в годы культа Сталина, он был страстным борцом за Советскую власть, за идеалы социализма. Человек он был сложный, неординарный, да и в политических вопросах не всегда был прав. Известны его споры с Лениным о том, как организовать государственное устройство бывших царских колоний на Востоке. Рыскулов предлагал создать Туркестанскую республику, объединяющую мусульманское население Средней Азии и Казахстана. В. И. Ленин категорически возражал против этой идеи, резонно считая, что создание государственного объединения по религиозному признаку привело бы к обособлению народов Туркестана от других советских республик. Полемизируя с ошибочными взглядами Рыскулова, Ленин ни на минуту не сомневался в его преданности коммунистическим идеям, в его честности, принципиальности. В сценарии есть эти острые споры и столкновения. Но есть и стереотипы историко-революционного жанра, с «дежурными» басмачами и предателями-националистами. А если бы главным сделать в картине именно то, что сейчас как бы на периферии сценария? Имею в виду сшибку характеров, столкновение мнений по национальному вопросу. Мог бы получиться остропроблемный политический фильм.

На «Казахфильме», как уже говорилось, стремятся к совместной работе с союзом. Тем более что члены союза в большинстве своем — работники студии. Но своеобразие киноситуации в Алма-Ате в том, что перестройка началась именно на студии, а союз лишь в последние месяцы как бы только просыпается от спячки.

В СК Казахстана — два «освобожденных», то есть получающих зарплату, штатных секретаря союза. (В соседнем Узбекистане членов СК больше всего на 20 человек, а освобожденных секретарей три. Почему?) Первый секретарь — Калтай Мухамеджанов, известный драматург; секретарь по организационным вопросам — Еркен Абишев, тоже драматург (вспомним «Волчью яму», поставленную по его сценарию). Конечно, двум людям трудно организовать массу, если она инертна и не хочет перемен. Но в казахском кинематографе есть немало сторонников и энтузиастов перестройки. Организовать их, сплотить, объединить — прямое дело союза. Руководителям СК хотелось бы пожелать побольше подлинной активности, трезвого умения оценивать кинопроцесс в республике. Не завязнуть бы в изнурительной местнической борьбе без достаточных на то оснований. Расскажу только один сюжет.

Зауреш Ергалиева — молодой сценарист. Сценарий «Сладкий сок внутри травы» получил одну из главных премий на закрытом конкурсе в Москве, что автоматически открыло ему дорогу на студию.

Ергалиева пишет новый сценарий — «Дождливое лето в курортном городе». Он был принят и на студии, и в Москве на Центральном телевидении. Был подготовлен и утвержден режиссерский сценарий. Молодой режиссер Едиге Болыспаев приступил к съемкам.

И вдруг как гром с ясного неба грянуло письмо из Союза кинематографистов (за подписью К. Мухамед-

жанова) о крупных идейно-творческих ошибках в сценарии. Письмо было адресовано в ЦК Компартии Казахстана и в Госкино республики. Не имея возможности привести его целиком (а оно того стоит), процитирую лишь частично, сохранив орфографию первоисточника.

«Согласно отзыва секции кинодраматургии, в сценарии шокирует и вызывает резкое неприятие образ главной героини, антипатичной по существу, малоприятной в моральном отношении... Автор прямо-таки любуется и восхищается ею сама и призывает к этому зрителей. Симпатизировать распутной в сущности женщине, брать под защиту пошлый образ ее жизни, призывать к соучастию и проникновению в духовный мир в принципе бесчестного человека представляется серьезным эстетическим креном в мировоззренческой позиции автора... По мнению секции, сугубо специфический характер случая с казашкой, ставшей женой одессита, никак не может претендовать на типичность, способную отразить хотя бы в сколь-нибудь значительной мере круг подлинных интересов современной казахстанской женщины». Дальше авторы письма идут на большие обобщения: «Более того, имеется опасность, что, будучи экранизированной, эта частная история станет оскорбительной инсинуацией в адрес миллионов наших сверстниц, которых заботят проблемы куда более серьезные и достойные, нежели те, что занимали скучающую особу».

Скажу сразу: я не считаю сценарий совершенным. В нем не хватает мотивировок поступков героев, есть положения, взятые напрокат из «дамской литературы». Но эти замечания отнюдь не означают, что сценарий нельзя было, доработав, запускать в производство. Нет смысла ловить авторов письма и на ошибках эстетического характера.

И вряд ли нуждается это наивно-ханжеское письмо в подробном анализе. Скажу только, что ни на «Казахфильме», ни в объединении «Экран» тяжких пороков, обнаруженных бдительным союзом, не заметили. Более того, позиция, которую утвердил своей подписью К. Мухамеджанов, вызвала протест. Письмо т/о «Экран» Гостелерадио СССР от 13 августа 1986 года, подписанное главным редактором объединения Г. Грошевым и направленное на студию «Казахфильм»: «Мы не можем согласиться с формулировкой о низком идейно-художественном уровне сценария... В сценарии убедительно, психологически интересно раскрыт духовный мир героев. Отдельные сцены и внутренний монолог героини требуют уточнения в рабочем порядке».

В письме первого секретаря правления СК СССР Э. Климова столь же определенно сказано: «Мы (имеется в виду конфликтная комиссия СК СССР.— *М. С.*) ознакомились со сценарием и считаем, что он написан профессионально, в нем есть человеческое содержание, и его уровень не дает основания для принятия крайних мер... Тем более нас удивила позиция Союза кинематографистов Казахстана, который взял на себя «карательные» функции вместо того, чтобы оказать естественную в таких ситуациях товарищескую помощь и поддерживать молодых художников в создании перспективного произведения, которое благодаря общим усилиям могло бы занять достойное место в продукции студии».

Но несмотря на это — не говоря уже о довольно больших расходах по фильму — вопреки протестам директора студии, производство картины было остановлено. А план надо было выполнять. На помощь призвали опытного режиссера А. Ашимова, который за тринадцать (!) съемочных дней накрутил полнометражный фильм «Полынь» по рассказу Д. Исабекова (сценарий А. Галиева и Э. Тропинина). Не хочется анализировать произведение, которое составлено из готовых блоков. Не хочется говорить и о режиссуре талантливого актера и режиссера Аши-

мова, ввязавшегося в заведомо проигрышное дело для спасения плана.

Но хочется спросить: где же был Союз кинематографистов республики, столь яростно боровшийся со сценарием «Дождливое лето...», когда в рекордное время мастерили «Полынь»? Где была секция кинодраматургии? А где она была в другом случае, когда режиссер С. Сулейменов ставил (тоже для ТВ) фильм «Человек на мотоцикле»? Непрофессиональна режиссура картины. Слабы актерские работы. И уж слишком наивно и простодушно заимствована ситуация из антониониевского «Блоу ап». Вот только действие перенесено в Казахстан, где герой фильма любитель-фотограф в одиночку сражается с местной мафией.

Спрашиваю у К. Мухамеджанова и Е. Абишева, как можно было, столь активно борясь с «Дождливым летом...», не заметить «Полынь» и «Человека на мотоцикле».

— Позвольте,— в один голос ответили мне руководители союза,— если бы мы так ответственно подошли и к этим работам, пришлось бы закрыть студию. А за Ергалиеву беспокоиться не стоит, она работает над новым сценарием. И не союз потребовал закрытия фильма, а секция кинодраматургии (?!).

Но даже протокола заседания этой высоконравственной секции найти в союзе не смогли. Правда, назвали фамилии нескольких членов секции, читавших сценарий и высказавших мнение о его непригодности. Не буду приводить фамилии уважаемых деятелей, потому что письменных свидетельств с отзывами тоже не нашли. Напомню только еще раз, что письмо-то все-таки подписано первым секретарем союза К. Мухамеджановым.

●

Декабрьские события в Алма-Ате отозвались тревожным резонансом по всей республике. Стало ясно, что в воспитании граждан Казахстана, особенно молодежи, были допущены серьезные ошибки. Были и искривления в социальной политике ЦК партии. Многие руководители республики, создавая культ личности местного значения, возомнили себя непогрешимыми, а кое-кто погряз во взяточничестве, приписках.

На пленуме Союза кинематографистов республики говорилось о том, что и кинематографисты несут свою долю ответственности за эти события, за то, что некоторая часть молодежи поддалась влиянию националистически настроенных лиц. Мне бы хотелось поделиться и своими размышлениями по этому вопросу, очень тонкому, щепетильному, о котором много говорили «в кулуарах», но никогда в прессе.

Казахстан — республика многонациональная, ее называли «лабораторией дружбы народов». Граждане коренной национальности и более ста других национальностей не везде живут компактными группами в пределах каких-то областей. Я бывал в совхозах, где трудятся рука об руку люди пятидесяти национальностей, а рядом — совхоз, где большинство — немцы. В одних хозяйствах преобладают казахи, в других — греки или чеченцы, в станицах возле Алма-Аты живут потомки семиреченских казаков. Много в республике смешанных браков. На уровне бытовом, на заводах, в колхозах, на стройках — чувство интернационализма, семьи единой воспитано в людях с детства, со школьной скамьи. Но в какой-то момент в сфере партийно-государственной, в высшем образовании, в культуре произошли досадные перекосы. Дошло до того, что людям не казахской национальности практически невозможно стало поступить в ряд «престижных» институтов. Процветали протекционизм, режим наибольшего благоприятствования для «своих».

Рассуждали так: какая культура нужна союзной республике, в которой нет ни автономных республик, ни автономных областей, ни даже округов? Конечно — казахская. Ну, а для других наций и народностей?

Для уйгуров, корейцев, узбеков, украинцев, немцев и так далее? Ведь по последней переписи, исключая казахов и русских, они составляют почти четверть населения.

Так получилось, что в литературе, театре, музыке, живописи в той или иной степени (в меньшей, чем необходимо) культурные запросы этой части населения все же удовлетворялись. А в кино почему-то стало нормой: развивать необходимо только казахский кинематограф, и героями фильмов могут быть только казахи. Отсюда — и перекосы в кадровой политике. ВГИК готовит кадры для всей страны, принимает абитуриентов, направляемых по лимитам республик, естественно, экзамены здесь должны быть не формальные, как в некоторых вузах Алма-Аты. Но все же... За многие годы для Казахстана не подготовлено ни одного режиссера игрового кино не казахской национальности. В отделе театра и кино Института литературы и искусства имени М. Ауэзова Академии наук КазССР все киноведы — тоже казахи.

Когда запускали в производство сценарий широкоизвестного писателя А. Кима «Выйти из леса на поляну», действие которого лишь частично происходит в казахской среде, вокруг этого события разгорелись бурные страсти. И на одном из пленумов СК молодой оратор заявил, что в казахском кино «не место людям, не пишущим на казахском языке». Разумеется, хорошо бы всем, кто живет на земле Казахстана, знать язык своей республики. Изучение в общеобразовательной школе как русского, так и казахского языка будет способствовать этому. Но кино, как важное средство общения людей, не должно замыкаться в скорлупе узко понятой национальной специфики.

Острота сегодняшних проблем Казахстана появляется иногда только в документальных фильмах. Объем статьи не дает возможности остановиться на этих лентах, а среди них есть такие, что, безусловно, заслуживают внимания.

О фильме «Сцены у фонтана» журнал уже писал («ИК», 1987, № 1). Хочу еще обратить внимание на картины Георгия Емельянова «Озеро тайн, море загадок», Ермека Шинарбаева «Монологи у рояля» и особенно на фильм Игоря Вовнянко «Кумшагалская история». Вовнянко — оператор игрового кино, документальную двухчастевку он снял как бы сверх плана и «попутно», но равнодушным она не оставляет никого. Показав жуткую — другого слова не подберу — жизнь многодетных обитателей временного жилья в отслуживших свой срок железнодорожных вагонах (а «временное» — значит десять, и пятнадцать, даже тридцать лет), авторы предъявляют суровый счет руководителям железной дороги, местным властям, чиновникам от профсоюзов, в их числе и бывшим хозяевам особняков.

А в документальном сатирическом журнале «Камча» нет ни штатов, ни даже директора — его обязанности месяц исполнял ученик продавца. Да и журнал сам вроде бы есть, а в то же время его и нет. Ведь тиражировался он в 1986 году в одной копии — для отчета и для показа на дачах руководящих работников.

●

В заключение — о том, о ком нельзя не сказать. О писателе, сценаристе, о человеке, с которым связан дружбой, имя которого известно в стране и за ее пределами. Речь, конечно же, об Олжасе Сулейменове, которого чту как одного из талантливейших советских поэтов, как автора одного из самых лучших казахских фильмов «Земля отцов». Я в свое время писал об этой картине, не отрекаюсь ни от одного слова похвалы в ее адрес. Но не могу не сказать и другое.

Будучи руководителем СК, а затем Госкино республики, Сулейменов, надеюсь, искренне хотел расцвета казахского кино. Но лесть, поклонни-

чество, угодничество могут испортить кого угодно. Фильмы, поставленные по сценариям Сулейменова, становились все хуже. Не увидеть это может только слепой. Если в «Последнем переходе» режиссер А. Тажбаев сумел сделать добротный приключенческий фильм, то комедия «Примите Адама!» настолько слаба, что практически не увидела экрана. Признал поражение, надо думать, и сам Сулейменов, заменив свою фамилию в титрах псевдонимом.

Сулейменов был одним из создателей фильма к юбилею Д. Кунаева. Это не был биографический фильм, предназначенный для проката. Здесь кинематографисты Казахстана показали себя «новаторами». Если раньше «сильным мира сего» дарили бюсты или полотна с их изображением, то в Казахской республике стало традицией к юбилейным датам первого секретаря ЦК снимать в его честь фильм в одной-единственной копии и торжественно дарить ему эту копию.

Убежден, как и многие поклонники таланта Олжаса Сулейменова, что он создаст новые интересные произведения и в литературе, и в кинематографе. Надеяться на это позволяет его выступление на недавнем пленуме Союза писателей СССР. Думаю также, что не следует делать из Олжаса Сулейменова и «мальчика для битья». Похоже, кому-то выгодно сосредоточить весь критический пафос только на нем, кому-то, кто, возможно, повинен в искажениях национальной политики в Казахстане. Правда, однако, и то, что с такого человека, как Олжас Сулейменов,— особый спрос.

●

Я люблю Казахстан, объездил почти всю республику, не одно десятилетие связан дружбой со многими киномастерами. И так хочется дождаться фильмов, о которых можно было бы сказать: «талантливо», «неповторимо». Конечно, шедевры не делаются по заказу, и планировать их невозможно. Но создать творческую атмосферу для настоящих художников — можно и нужно.

Заканчивать статью на оптимистической ноте, честно говоря, пока оснований нет. Жить — значит двигаться вперед. Движение началось. Но много еще сорной травы на казахстанской киниве. Нужен повседневный труд, нужны талантливые люди. Такие люди есть в каждом народе. Помочь им — первейшая забота и Союза кинематографистов, и государственных киноорганизаций.

Алма-Ата — Москва

М. Зак

Комбайн на ниве кино

«Действующее лицо» — так назвал Я. Варшавский свой очерк, напечатанный в газете «Советская культура» и посвященный писателю-публицисту Ю. Черниченко. Назвал точно. Комментатор телепередачи «Сельский час», сценарист документальных лент «Извлечение корня» и «Дерево жизни», автор известных на всю страну статей и среди них — знаменитой «Комбайн косит и молотит». Во всех этих формах работы Ю. Черниченко выступает как настоящее действующее лицо, ему есть дело до главных сюжетов нашей жизни.

Впрочем, что я буду хвалить... Его первые журналистские опыты приветствовал В. Овечкин. Он дружил и работал вместе с А. Аграновским. Еще нужны имена и свидетельства?

И вот теперь Ю. Черниченко появился в списке действующих лиц художественного фильма «Скакал казак через долину». Написав сценарий для фильма, он еще исполнил в нем роль Автора. Не думайте, что это просто голос за кадром. Вполне одушевленно и реально Автор возникает среди других персонажей, слегка оттесняя их к краям кадра, а потом снова предоставляет актерам всю площадь экрана.

Сразу же скажу, лично мне в эту «ответственность» плохо верится. Так и видишь авторскую руку, что дергает за ниточки...

Давайте все-таки разберемся. Случай по-своему принципиальный, независимо от того, как относиться к фильму. Ретроградно выступать сейчас против союза публицистики и художественности. Любой вид искусства способен предложить на этот счет свой список названий. Очерки В. Овечкина стали пьесой и спектаклем «Говори...», в картине «Обвиняется свадьба» из-под нижней кромки экрана появляется микрофон, и авторы берут интервью у героев. В первом случае зрители и критика явно одобрили творческий результат, во втором — энтузиазма было гораздо меньше. Сопоставлять разные искусства и весьма отличные друг от друга результаты можно, если речь идет не только о тех или иных оценках, но о вторжении публицистики в художественные тексты. Здесь есть простор для сравнений и суждений.

Вернемся, однако, к нашему конкретному случаю. На цветном экране зарубежные пейзажи сменяются отечественными. Швартуется красавец корабль. Из его трюмов низвергаются потоки зерна. В каюте корабля на койке лежит женщина, мужчина принимает душ. Начало фильма, как и последующие его части, монтируются из общественных и личных кадров. Наверное, можно сказать и по-другому, но так точнее. Заявлена проблема, исполненная общественного смысла, — о хлебе насущном, о том, куда его везти, из страны или в страну. Заявлен и сюжет о судовом механике: отложив долгожданный отпуск, который он намерен

«Скакал казак через долину»

Сценарий *Ю. Черниченко.* Постановка *В. Кольцова.* Операторы *А. Заболоцкий, В. Межеков.* Художники *Б. Царев, В. Зенков.* Композитор *П. Чекалов.* Звукооператор *В. Строков.* «Мосфильм», 1986.

был провести с женой и сыном, герой на спор берется смолотить двести тонн зерна.

Проблема и сюжет связаны между собой Автором. Вынь его из кадров, и, боюсь, они рассыплются. Роль, исполненная Ю. Черниченко, действительно важна. Что же касается других персонажей, то, по моему мнению, они являют собой пример персонифицированных тезисов. В фильм приглашены актеры, которые своей природной органикой, казалось, могли бы наполнить газетные объемы ролей. Больше того, драматург не скрывает приема. Иные герои не имеют имен собственных, зовут их так: «Заготзерно», «Сельхозтехника». Вероятно, это прием актерской маски? Ничего подобного, все играют, стараясь быть натуральными.

И кто играет! Какие имена — В. Гостюхин, М. Булгакова, И. Лапиков, И. Рыжов! И какие искренние усилия прилагают они, дабы заставить зрителя поверить если не в роль, то хотя бы в себя: я-то ведь настоящий, смотрите, как двигаюсь, смеюсь, возмущаюсь, люблю.

В истории кино известно немало случаев, когда артисты собой возмещали пустоты характеров. Здесь этого, к сожалению, не произошло. Да и произойти, на мой взгляд, не могло: роли уже были заполнены, причем очень важным экономическим содержанием. Человеку, что называется, некуда всунуться...

Раз мы вспомнили про историю кино, то не поискать ли предшественников? Оказывается, весь советский кинематограф начинался с темы о хлебе! Это наш первый полнометражный художественный фильм «Серп и молот». Он был задуман как «агитационно-продовольственный». Сохранившиеся четыре машинописных листочка сценария озаглавлены: «Россия — житница Европы». Фильм должен был начинаться с надписи-кадра: «Мировой кормилец, русский крестьянин Иван Горбов сам живет в нищете и рабстве».

Подскажи кто-нибудь Ю. Черниченко, и он мог бы вставить этот исторический факт в свой сценарий, уж очень они близки. Гражданская боль Автора тем-то и вызвана, что страна, некогда бывшая «житницей Европы», ввозит теперь хлеб из Канады. Что потомки «мирового кормильца» ждут пароходов с зерном из-за океана. Вся проблема тут, она очень проста в изложении, что не уменьшает огромной сложности ее решения.

Фильм «Серп и молот» 1921 года, миновав этап «агитки», двинулся к искусству, и на экране возник пусть плакатно очерченный, зато броско сыгранный В. Пудовкиным герой — сначала батрак, затем красный командир Андрей Краснов. Тема хлеба не ушла, в финале появлялась символическая фигура крестьянина-сеятеля. Ранний опыт нашего кино, куда же его? Только ли в еще не открытый музей киноискусства?

Не чужд истории и «Скакал казак...» В кадре сняты археологические раскопки, расчищенные фрески. Слышен голос: «Египет и Черноморье, какая тут связь?» И следует ожидаемый ответ: «Хлеб... От нас начинался первый в истории экспортный хлебный путь. Пшеница Тавриды ходила в Афины времен Перикла, Фидия, Софокла». Произносит это героиня по имени Катя. Полно, при чем здесь она? Слово имеет публицист, он же автор сценария, он же — Автор.

Кадры раскопок входят, подобно другим, в систему экранных доказательств. Эта система достаточно логична, включает в себя сцены, диалоги, поступки как звенья одной решаемой проблемы.

Судовому механику вручают комбайн, вернее, его остов, с которого хлопцы позабирали детали на свои машины. Что следует? Правильно, вопрос о запчастях. В. Гостюхин идет в «Сельхозтехнику», начинается «фитильная» сцена добычи деталей по принципу «ты мне — я тебе», коль скоро ты ходишь за моря-океаны и можешь привезти нечто, прямо не относящееся к колхозному

«Скакал казак через долину». Катя — Л. Шевель, Кравчук — В. Гостюхин

«Скакал казак через долину». Кравчук — В. Гостюхин, Костя Интересный — В. Ильичев

инвентарю. Что потом? Ясно, что потом: комбайн косит и молотит, а машин под зерно нет. Где же они? Именно: попробуй в страду сдать зерно, когда двор элеватора забит грузовиками.

Преодолев очередное препятствие, герой упирается в новое, покуда жена катит с сыном на «Жигулях» в сторону Пицунды, да еще с выбитым передним стеклом. Общественная тема не обходит стороной личную: жена видит, как свиньи жрут ворованные буханки. Степная нива поставляет хлеб не только на стол, но и в стойло. Проблема фуражного зерна немыслима без кукурузы — вот и она, знакомая, в кадре, вокруг соч-

ных стеблей разыгрываются страсти на тему бригадного подряда.

Ловишь себя на мысли, что об очень серьезных вещах говоришь каким-то непочтительным тоном бывалого рецензента-пересказчика. Ведь это лишь самый общий абрис проблемы. Внутри каждой сцены действуют люди, движется сюжет, приезжает на велосипеде Автор. Приезжает, чтобы задать вопрос: «Знаете, чем заправляют ракеты? Тем же, что и лайнер, и хуторской мотоциклет. Зерном... Нефть, газ путем простых превращений становятся азотом, удобрением, зерном». Для того чтобы спросить и самому ответить, надо, как минимум, показать ракеты. Мы все-таки в кино. Ракетные установки движутся по шоссе рядом с «Жигулями». Так же рядом катят по экрану проблема и сюжет.

В награду за мытарства жену окружают студенты, они поют песню «Бумажный змей». Песня исполняется в современных ритмах. Меня же упорно тянет в историю...

Драматург и один из руководителей РАППа В. Киршон, часто выступавший в 20-е годы по проблемам кино, спрашивал: «Где, в каком фильме вопросы экономики всерьез трактуются?»[1] В конце концов подобные требования привели на рубеже 30-х годов к кратковременному засилью так называемых «агитпропфильмов». Образная сила киноискусства, приспособленная в этих фильмах для плоской иллюстрации экономических и производственных вопросов, едва ли не сходила на нет. Хороший ответ тем, кто склонен был закрыть глаза на кино как на искусство, однажды дал... тот же В. Киршон: «У нас есть филистеры, которые думают, что все наше искусство нужно свести к злободневным утилитарным задачам»[2], — сказал он в одном из своих выступлений.

Но ведь подобные требования бытовали. И они, эти требования, подвигнули, например, фэксов на постановку самого своего незнаменитого фильма «Братишка» — о шофере, который ремонтировал и вводил в строй старенький грузовик. Создатели «Шинели» надеялись таким образом ответить на режим экономии, объявленный на транспорте. Неужели ничего не изменилось с той поры, если в фильме «Скакал казак...» ремонтируют комбайн с тем же творческим успехом, что и грузовик в «Братишке»?

Но довольно риторики, пора сказать о режиссерской концепции фильма. Она на виду у всех, как правило, постановщик В. Кольцов избегает сцен в интерьерах, он выводит действие на хорошо обозримую натуру. Замысел понятен: хлебные поля, зеленые перелески, далеко протянувшиеся степные просторы должны как бы документировать материал фильма. Воочию заземлить проблему. Против замысла трудно что-либо возразить. Это взаимное понимание постановщика и зрителя длится до тех пор, пока за обликом хорошо известных актеров не начинают проглядывать людские схемы очеркового свойства, которые передвигаются по полотну экрана, как по журнальному листу. Вот тут невольно задумываешься: не мешает ли им, актерам, натура, может быть, выгоднее было разыграть действие в подчеркнуто условной среде, наподобие «агиттеатра»?

Нет, режиссер и столы выносит на природу, чтобы обдувало гостей ветерком при таком угощении, чтобы не просто звучали слова о пшенице, а сама она стала вокруг стеной.

Горькие шутки шутит порой кинематограф. Реальную природу он способен превратить в бутафорский задник. Глядя на него, почему-то вспоминаешь такие фильмы, как «Гость с Кубани» или «Щедрое лето».

Куда хватил! — скажут люди и будут правы. Разве в тогдашних фильмах, празднично-приглаженных, имел право зазвучать с экрана такой вот текст о сельском труженике: «В пятидесятые ему приказали, что

[1] Сб. «Советское кино перед лицом общественности». Теакинопечать, 1928, с. 50.
[2] Сб. «В. М. Киршон». М., 1962, с. 28.

решать, в шестидесятые — обязали решать, в семидесятые — рекомендовали, а в восьмидесятые — ну, просто посоветовали. А так сам, сам...»

Горька ирония этих слов. Они взяты из выступления героя фильма, сыгранного И. Лапиковым. Выступает он на партийной конференции. Ветеран колхозного движения врезает начальству по первое число. Даты на кадрах нет. До перестройки или после? В том-то и дело, убеждают нас авторы, что такому герою даты не важны, он всегда резал правду-матку. И опять мы согласны, такие люди были и есть. Сомнение приходит из другого ряда: останутся ли герои в зрительской памяти, как остался Семен Трубников, брат Егора, в исполнении И. Лапикова? Вернее, сомневаться не приходится. Не останутся, потому что лишены настоящей социальной мускулатуры. За них, то есть вместо них, борется Автор.

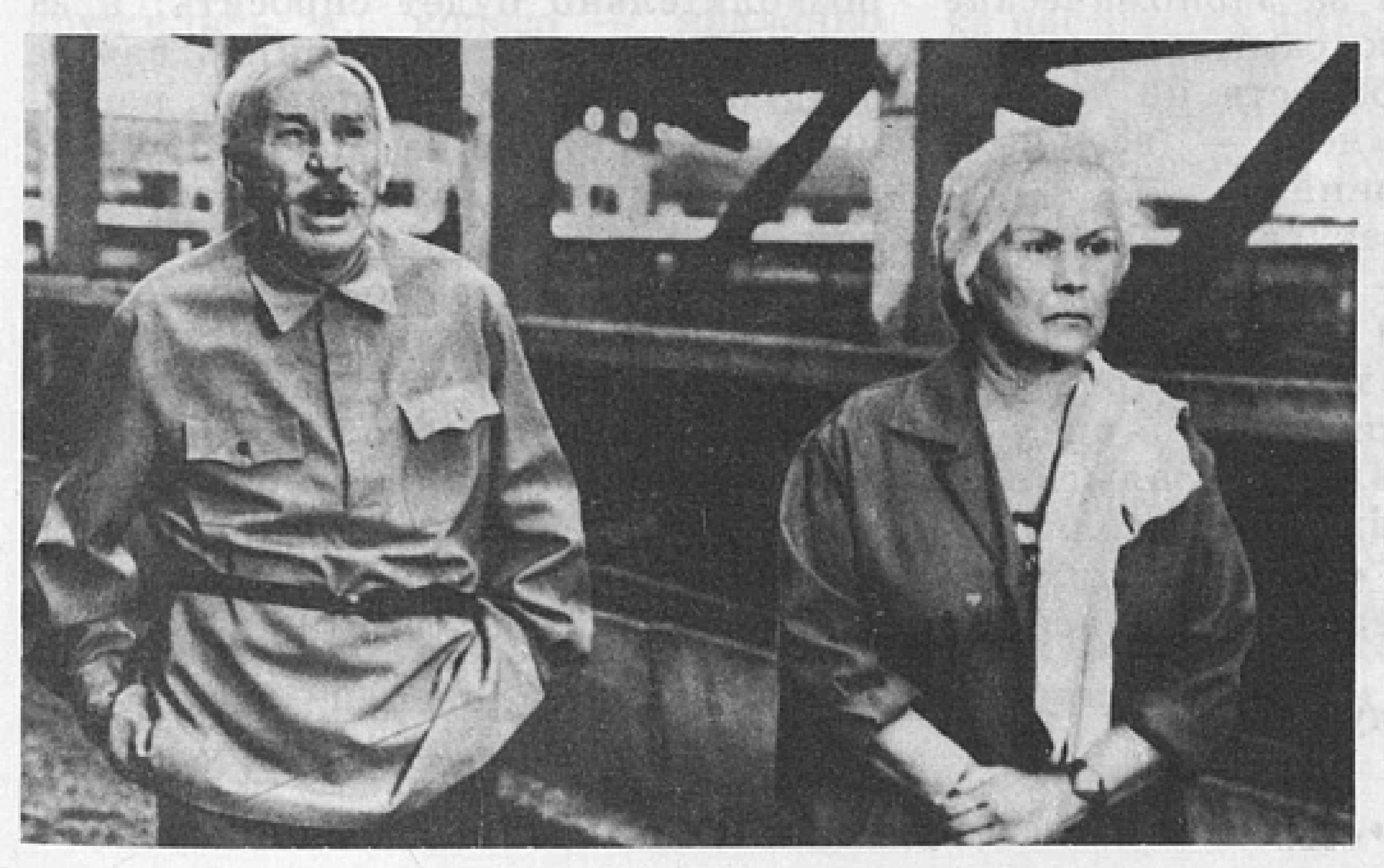
Зачем так далеко ходить и надо ли обращаться к киноклассике — к «Председателю»? Ю. Черниченко и В. Кольцов вместе с Б. Метальниковым в 1982 году объединили свои усилия в фильме «Надежда и опора». Его дорога к экрану была нелегкой, зато потом последовали и всесоюзная премьера и одобрение прессы. Я не собираюсь задним числом рецензировать или ревизовать фильм. Приведу лишь одно мнение, сугубо положительное: «Я бы заострила мысль фильма в направлении: как найти научно обоснованный, поистине социалистической метод управления хозяйством?»[3] Это сказала на обсуждении бригадир свинофермы А. В. Зверкова. По-своему она была права. Хотели того авторы или нет, положенная в основу фильма экономическая проблема требовала дальнейшего развития и решения. Опытная в своем деле зрительница попыталась сформулировать и заострить эту мысль. Без всякого перехода, тут же приведем мнение другого опытного человека:

«Проблема сама по себе не держит, она уже услышана по радио, вычитана из газет. Зритель остается в зале, потому что люди правдиво живут, действуют» (В. Шукшин)[4].

Наконец, одно личное воспоминание. В свое время мне довелось присутствовать на обсуждении картины С. Герасимова «У озера». Поднялся юноша и произнес: «Картина очень хорошая... Но вот что мне кажется. Вы сняли большую сцену в библиотеке, где Белохвостикова чита-

[3] «Коммуна». Воронеж. 1982, 20 октября.

[4] Кинопанорама. М., 1977, с. 229.



«Скакал казак через долину». Евдокия Кузьминична — М. Булгакова, Иван Степанович — И. Лапиков

ет «Скифов» Блока. Не лучше было бы взамен таких вот сцен, занимающих много времени, окончательно решить в картине проблему Байкала?» Гневно зарозовев, Сергей Аполлинариевич ответил: «Молодой человек, пора бы вам и вашим сверстникам знать, что искусство не прямо решает народнохозяйственные задачи. У него другие цели и средства. В первую очередь — создать в обществе нравственную атмосферу, необходимую для решения подобных вопросов». За точность слов не ручаюсь, но смысл разговора был именно таков.

С той поры много воды утекло, а проблему Байкала все еще решают. Вопрос же, заданный юношей, не повис в воздухе. И не такой он наивный. С. Залыгин и В. Распутин в своем диалоге приходят к сходной мысли: может быть, вместо очередного романа писателю и обществу в целом полезнее будет, если он станет действовать в публицистической сфере, спасая тот же Байкал, сибирские реки, обскую пойму?

Надо лишь уточнить, что в первую очередь романы и повести создали им всенародный авторитет, на который они опирались в своей борьбе по защите природы.

В 1964 году Ю. Черниченко получил от В. Овечкина письмо, где были такие строки: «Давно пора литераторам взяться за *экономические* вопросы... поскольку сами экономисты ни черта в этой области не делают. За что ни возьмись — все надо нашему брату начинать»[5].

Значит, в литературе можно и надо, а в кино — нельзя? Почему нельзя, можно и в кино — вон сколько у него видов и жанров. Думаю, что В. Овечкин имел в виду то же, о чем говорили С. Залыгин и В. Распутин. Позицию писателя, который становится «действующим лицом» во всех сферах общественной жизни.

Еще раз прислушаемся к тому, что говорят на этот счет опытные люди. В записных книжках А. Аграновского помечено: «Убежден, что документализм фантазии не сковывает. Развязывает! А домысел? Плохо, когда очерк прикидывается повестью, романом... Мне в таких превращениях чудится мольба о снисхождении»[6].

Этими словами пора бы и закончить наш разговор. Но тут же рядом А. Аграновский вспоминает, как вместе с Ю. Черниченко пытался спасти от суда председателя одного колхоза, который «был нищим, а стал самым мощным в столичной области»[7]. Дальше продолжает сам Ю. Черниченко: «С подачи моей и сотрудника Госплана СССР К. Ф. Комиссарова башкирский писатель Азат Абдуллин написал о деле Снимщикова пьесу «Тринадцатый председатель», шедшую во многих театрах страны»[8].

Вот и поди тут поставь точку, отыщи окончательный ответ. Его трудно добыть в монтаже цитат и воспоминаний. Искусство, как и жизнь, многообразнее и сложнее, чем любые эстетические запреты или рецепты, тем более — сегодня.

На фоне льющихся потоков валютой оплаченного зерна Автор восклицает с экрана: «за державу обидно!» Любой зритель разделит его чувства, и рецензент в том числе. Но позволительно будет спросить: а за кино, тоже ведь отечественное, вам не обидно? Права М. Булгакова, исполнительница одной из ролей, когда обращается к партнеру по сцене: «Кончай свой агитпроп!» Реплика звучит достаточно громко, тем более что Автор вот-вот появится в соседнем кадре. Во всяком случае, этим не совсем вежливым, зато публицистическим приемом оканчиваю свои заметки о фильме и не только о нем, приглашая к дальнейшему разговору заинтересованных лиц.

[5] «Новый мир», 1983, № 3, с. 200.

[6] «Дружба народов», 1987, № 3, с. 176.
[7] Там же, с. 190.
[8] Там же, с. 191.

Олег Ковалов — Андрей Плахов

Голос поколения

Андрей Плахов. Редакция предложила нам высказаться на страницах журнала о художественном мире Александра Сокурова. Не только ввиду яркой одаренности ленинградского режиссера, но и в силу особенностей его биографии: в ней видится своего рода символ того резкого слома в нашем бытии и сознании, который мы все испытываем. Пожалуй, как раз Сокуров переживает этот слом не так резко — потому что относится к людям, которые и в хорошие, и в плохие времена равны самим себе. Для нас обоих «человеческий феномен» Сокурова особенно важен: ведь все мы трое — почти ровесники, и, несмотря на разность жизненных обстоятельств, несем во многом общий духовный опыт.

Олег Ковалов. Г. Шпаликов пишет, как не мог он забыть кружащиеся березы из «Журавлей...» — тот фильм выразил видение поколения, входившего в жизнь в конце 50-х.

И у меня был момент узнавания в кино нашего видения: не березы кружились, а... колесо — медленно и мерно, а толкали его, делая что-то изнурительное, величественное, вековечное, мужики и бабы далеких 20-х. Выл гудок уходящего вдаль парохода, река была запружена бревнами... волнами — какими-то плотными, словно твердо-ребристыми на ощупь. Так твердь вод изображает художник Филонов.

Чуть раньше, в коридоре ВГИКа, меня остановил режиссер-второкурсник и с горящими глазами стал рассказывать, какой потрясающий фильм снял один парень из мастерской А. Згуриди. И вот я в зальчике учебной студии смотрю фильм «Одинокий голос человека», полнометражную экранизацию А. Платонова.

Часто слышишь, что в фильмы Сокурова «трудно войти». Но помню: я вошел в мир «Одинокого голоса...» сразу, с этих кадров странно, толчками движущихся мужиков и баб. Сокуров трансформировал хронику так, что гипнотическое впечатление производила вода, текущая в реке Потудани с усилием, почти с мускульным напряжением, спазматическими рывками. Органично рождался образ природы, которая трудится,— точно попавший в суть поэтики Андрея Платонова.

Вдруг я увидел то, чего не хватало экрану тогда, в 1978-м. Фильм Сокурова как-то враз заполнил раздражающую брешь в кинопроцессе. Вспомним: тогда, в общем-то, не было исторического кино — не считая поделок под худшие образцы 30-х годов. «Андрей Рублев» — это все же об истории далекой, а об истории XX века настоящих фильмов не было. Потому, когда появился философский фильм о той истории, которую словно можно ощупать руками, да еще сделанный 26-летним вгиковцем, учившимся рядом с нами,— лента та давала нам чувство самоуважения и гордости за свое поколение: ого, значит, можем, значит, в силах думать и делать то, что до нас никто не делал!

Незримый взрыв произошел во вгиковской среде: Александр Сокуров пробудил дремавший дух творческой конкуренции — его фильм стал всем высоким примером и укором. И дейст-

вительно: после этой ленты многие ребята стали работать лучше, на пределе возможностей и даже чуть выше. Сокуров как бы поднял уровень всего вгиковского кино.

А. Плахов. На глазах рождалась легенда Сокурова, как за несколько лет до этого бытовала легенда Рустама Хамдамова. Помню, я шел на просмотр «Одинокого голоса...» с невольным предубеждением, точнее — со страхом: столько вокруг ложных кумиров...

Однако нет, это было настоящее, на экране вырисовывалась незаурядная личность автора, от чего нас постепенно отучал кинематограф, вынося за скобки все угловатое, противоречащее стилевой моде на гладкопись, на поверхностный эффект. Тип фильма-исповеди (равно как и фильма-проповеди) оставался или где-то в прошлом или в неопределенном будущем. «Сталкер» Тарковского замыкал восхождение на новый виток духовной проблематики, где самому режиссеру и его спутникам было все труднее дышать.

Вовсе иссяк лирический пафос искусства 60-х годов с его почти мифологической верой в естественное добро в каждой человеческой душе. Его, этот пафос, продолжало питать разве что грузинское кино, но и там, в творчестве наиболее самобытных авторов (Иоселиани, например), начинала преобладать монотонная медитативная нота, гулко отдававшаяся во все более разреженном воздухе...

В 70-е годы в кино появился и возобладал иной тип режиссуры, который — в лучшем своем выражении — ассоциируется с Н. Михалковым. Его фильмы — образец профессиональной виртуозности, изящества, легкости жанровых переходов. Но в них, даже в наиболее исповедальной «Неоконченной пьесе для механического пианино», странным образом не хватает ощущения «души искусства» (не путать с душевностью!). Сравните сохранившиеся кадры неоконченной «Нечаянной радости» Хамдамова и «Рабы любви» Михалкова, снятой по тому же сюжету, — вы почувствуете этот перелом самой материи, фактуры искусства.

У Хамдамова «ретро» было индивидуальным художественным открытием, предвосхитившим повальное увлечение этой изящной манерой, у Михалкова оно превращается в «стиль эпохи», наполняясь ироническим остраннением и продуцируя новые ностальгические мифы.

Явление объективно, неоднозначно, и говорит о кризисе структуры художественного мышления, опиравшейся на авторское, лирическое начало. Достаточно привести еще один пример, наиболее парадоксальный и «убийственный». А. Михалков-Кончаловский, когда-то один из лидеров авторского кино, пришел в итоге к совершенно иной манере кинозрелища. Он снял в Голливуде фильм «Любовники Марии» — мелодраму с элементами психоанализа, пикантными эротическими сценами и даже эффектами новой разновидности «хоррор-фильма» — «фильма отвращения». Даже у бывалых зрителей вызывает шок сцена, когда главный герой, измученный лихорадкой, борется с ползущей по нему крысой, которая забирается ему прямо в рот, наполовину скрываясь в нем. И тогда герой конвульсивным усилием хватает животное и бьет об пол, творя кровавое месиво...

Самое же поразительное, что фильм сделан по мотивам той самой платоновской «Реки Потудани», которая незадолго до этого стала литературной основой фильма Сокурова. И дело не в том, что у Кончаловского действие перенесено в послевоенную Америку. Дело в том, что режиссер программно исключил из своего художественного арсенала все, что связано с национальным менталитетом, представлениями об историческом и традиционном, нравственном и духовном, которые ранее сам исповедовал. Правда, в отдельные моменты, особенно в пейзажах, все же пробивается что-то от прежнего Кончаловского...

Неравнодушие прежде всего к нравственной первооснове искусства —

«Одинокий голос человека».
Никита — А. Градов,
Люба — Т. Горячева

вот что выразил собою «Одинокий голос человека».

О. Ковалов. Сам Сокуров был во ВГИКе нравственным эталоном. То, что позднее на «Ленфильме» стали называть его максимализмом или экстремизмом, внося в эти определения негативный смысл, есть, по сути, нравственная норма. Сокуров требовал от окружающих вещей разумных и обычных, но многие так свыклись с неразумным ходом вещей, что норма вызывает недоумение.

В 1977 году студент-первокурсник А. Сидельников подготовил этюд на тему «Арест» — о своих родителях, пострадавших в пору так называемой «сплошной» коллективизации. В этом этюде Сокуров играл роль отца — человека, которого «забирают» по доносу деревенского прохиндея и пьяницы. Когда сыграли этюд, я несколько менторски сказал ребятам, что все это, может быть, и хорошо, но зачем ставить такие вещи на первом курсе, рискуя местом в вузе,— мол, нужно закрепиться, выждать, ну, а потом уже, когда-нибудь можно и выдать что-нибудь этакое... Увертки «здравого смысла» оправдывали здесь обычный конформизм — так вот, на эти слова ко мне обернулся Сокуров и очень серьезно, как все, что он делает, сказал, что «о таких вещах» нужно говорить при любых обстоятельствах,— обезоружив меня простотой своих слов.

А. Плахов. Цинизм и подозрительность, недоверие к благим порывам творческой личности — в такой атмосфере входило в кинематограф наше поколение, ровесники середины века. Что ж удивляться, что многие, задавив в себе те самые «благие порывы», превратились в деляг и прагматиков. И что можно пересчитать по пальцам тех вгиковцев последних выпусков, которые сохранили свое человеческое и творческое достоинство — среди них В. Тумаев, В. Огородников, Е. Шинарбаев...

В самый трудный момент его биографии Сокурова поддержал Андрей Тарковский, высоко оценивший талант молодого режиссера и возложивший на него большие надежды — не только в плане художественных открытий, но и в смысле продолжения близкой Тарковскому концепции искусства как духовной миссии, послания людям.

Тарковский нашел и практические пути, позволившие Сокурову войти в большое кино, в штат крупной студии; здесь ему помогали такие разные люди, как Ю. Озеров и И. Авербах.

Еще раньше, когда во ВГИКе подвергли остракизму «Одинокий голос человека», запретили Сокурову защищаться этим фильмом в качестве дипломной работы и едва не уничтожили пленку, на помощь молодому автору пришел — совсем незадолго до кончины — Константин Симонов. И в дальнейшем на «Ленфильме», когда законсервировали на два с лишним года материал будущей картины «Скорбное бесчувствие», Сокурова поддерживали Ю. Клепиков, Д. Асанова, главный редактор творческого объединения Т. Смородинская.

Но, пожалуй, прежде всего необходимо отметить участие в судьбе Сокурова директора ЛСДФ В. Кузина и главного редактора Г. Поздняковой. Благодаря им А. Сокуров, пока на «Ленфильме» отвергались его замыслы, заявки и готовые сценарии, пока раздувался высосанный из пальца скандал со «Скорбным бесчувствием», снял на «Ленхронике» за пять лет четыре с половиной интереснейших документальных фильма (один из них в соавторстве с С. Арановичем). Темы этих работ чрезвычайно разнообразны — хроника «большой тройки» коалиции союзников («И ничего больше»), жизнь Шостаковича («Альтовая соната»), судьба Шаляпина и его потомков («Элегия»), духовное самочувствие молодежи в современном обществе («Салют!»), цена прекрасных мгновений в спорте («Терпение, труд»). Пусть кто-то не подумает, что документалистика была для Сокурова вынужденной, нелюбимой поденщиной. (Кстати, за эти фильмы

он тогда не получил ни копейки — ни один из них не вышел в свое время на экран, и получают они экранную жизнь только сейчас, после вмешательства Союза кинематографистов; так же, как «Одинокий голос человека».

Нет, работа и в документальном, и в игровом кино — принцип Сокурова, источник обогащения и своеобразия его художественной методологии.

О. Ковалов. В литературе в 70-е годы художником, как бы восстанавливающим нити между современностью и историей, являлся Юрий Трифонов. В кино такой фигуры не было. Молодежь, в том числе профессионально связанная с кинематографом, теряла вкус к отечественной истории, к отечественному кинопроцессу.

В «Одиноком голосе человека» взят такой драматический момент в духовном состоянии страны, когда человек, будучи в сущности чрезвычайно незрелым по уровню осмысления и восприятия реальности, оказывается втянутым в социальный процесс, властно призванный историей решать судьбу страны. И делает он все это, воюет и рубится, словно в каком-то полусне... Он участвовал в гигантском общественном перевороте — но ему еще предстоит родиться как личности, родиться через... гибель и муку, через невероятные усилия тела и духа, что для А. Платонова — едино. Пожалуй, до Сокурова протяженность страданий так никто в кино не показывал.

Слышались голоса: «Что он имеет в виду? Герой гражданской войны живет в развалюхе, голодает, стал импотентом! Что же — великая идея так деформирует личность?»

Но в фильме-то — другое. Красноармеец Никита — часть народа (помните у А. Платонова: «Без меня народ неполный»?). И как народ отдал себя историческому катаклизму, так и Никита — отдал себя истории, пожертвовал собой, своим естеством... И потом ему нужно возродиться, как хилому ростку, упорно тянущемуся к теплу и свету. Фильм — о тех усилиях, о той человеческой цене, которыми народ оплачивает свою победу. Не нужно стесняться говорить о горечи, слезах, утратах, которыми оплачен каждый гигантский исторический катаклизм.

Мы привыкли, что понятие «потерянное поколение» относится не к нам. Но сегодня, читая А. Платонова или, скажем, В. Кондратьева, мы видим — духовный героизм народа проявляется и в том, что он выдерживает это испытание болезненными историческими стрессами. Воевавшие в Афганистане узнавали в вещах В. Кондратьева свои проблемы: это предмет особой гордости писателя. Не случайно фильм об Афганистане — давний замысел Сокурова.

Пока же Сокуров снял фильм о «потерянном поколении», вступающем в жизнь после... гражданской войны. И это в то время, когда изображение гражданской войны на экране выродилось в тачаночный штамп, в стандартный истерн!

А. Плахов. Здесь-то и коренится отличие художественного восприятия Сокурова от того, что определяло погоду в кинематографе 70-х. На первый взгляд экран тех лет прямо-таки загипнотизирован прошлым, но на поверку обычно берет его формально как удобную оправу для жанровых построений или как декор. Действительно, взять хотя бы ту же эпоху гражданской войны — как притупился скальпель исторического анализа, а романтика стала натужной, неистинной... Обращение к истории всерьез, а не в качестве увлекательной игры в «своих» и «чужих», становилось все более редким. С таким подходом мы встречаемся у некоторых режиссеров среднего поколения, но ни один из них не похож на Сокурова, а он — на них. Даже Тарковский — по преимуществу лирик, для которого история, глобальные социальные конфликты резонируют на чуткой мембране его внутреннего мира. Сокуров же главным образом историк, художник эпического склада (он — историк и по своему первому образованию, полученному до ВГИКа). В этом

смысле он ближе, чем кто бы то ни было, к традициям поэтического киноэпоса 20-х годов с присущим ему чувством «близкой истории».

Интимность авторского переживания больших общественных катаклизмов отменяет необходимость в лирическом герое как таковом. Парадокс, но именно этим Сокуров отличен от кинематографа 60-х годов. И еще более он одинок в 70-х, когда и поэзия, и историзм стали представать в удешевленном варианте.

О. Ковалов. Когда в свое время администрация ВГИКа посмотрела «Одинокий голос человека», Сокурова обвинили в том, что он порвал с героическими традициями искусства 20-х годов. Не с традициями он порвал, а со штампованным изображением 20-х годов — как А. Герман отказался снимать в «Лапшине» полосатые майки, ставшие опознавательным знаком годов 30-х!

Сокуров же, напротив, к 20-м годам приблизился вплотную: с почти пугающей достоверностью. Он *всерьез пережил* кровоточащие драмы времени — за далью лет кажущиеся сейчас не столь существенными и не слишком определяющими «лицо эпохи».

Сцена на рынке в «Одиноком голосе...» — на мой взгляд, настоящее открытие нашего кино. Помните — монументальная баба, продающая на рынке требуху? Она стоит на помосте, картинно подперевшись, мужик начинает играть на гармошке, а она начинает плясать, странно притопывать, как слониха, помахивать платочком; снято это так, что все движения ее, заторможенные, неестественные,— все ощутимо до грубой, весомой физиологичности, до сверхреальности, и одновременно все здесь какое-то ирреальное, тающее, призрачное, как морок, мираж, наваждение. Объективно — обычная торговка, но образ поднят до высокого гротеска, а точнее, это платоновский гротеск, растущий из недр естества. Герой фильма Никита подрядился у торговки работать, но в контексте фильма он служит этой расплывшейся туше, он в рабстве у нее, а рынок — это ад, преисподняя. Вся сцена снята как иная, выморочная, реальность, *наоборотная* реальности «первой», настоящей. Рынок для Никиты — круг испытаний, круг ада.

Понятно, что торговка здесь — символ мирового зла. Но позволим себе почти пародийный оборот мысли — прочтем этот сюжетный блок, так сказать, вульгарно-социологически. Известно, как напугал нэп часть интеллигенции 20-х годов — в нем виделось торжество фатально неистребимого хозяйчика, мещанина. «И вылезло из-за спины РСФСР мурло мещанина»,— писал В. Маяковский; «Красные знамена порыжели»,— скорбно констатировал Н. Асеев; «Целует девку — Иванов!» — панически предупреждал Н. Заболоцкий, и Иванов этот выступал символом тупой животности потребителя, счавкавшего завоевания революции. Потом пошел косяк спекулятивных произведений типа фильма «В угаре нэпа», где балерины коварно соблазняли бывших красных командиров. Так вот, анекдотически — но факт: фильм А. Сокурова, прочитанный на плоско-социальном уровне, вполне может восприниматься как образное продолжение, скажем, рассказов А. Толстого «Гадюка» или «Голубые города», показывающих труд врастания вчерашних бойцов гражданской войны в мирную жизнь, еще и осложненную «угаром нэпа». Хозяйка, «эксплуатирующая» Никиту, будет здесь тем самым Ивановым, что внушал ужас передовой интеллигенции 20-х. Таким образом, повторю, надо говорить не об отходе Сокурова от традиций 20-х, а о чрезмерном к ним приближении.

Когда сейчас на обсуждениях фильма «Скорбное бесчувствие» иные зрители упоминают о влиянии на Сокурова искусства Феллини, Кортасара и других зарубежных мастеров,— режиссер категорично отвечает, вызывая непонимающую немоту снобов, что на него повлиял только один фильм — «Стачка» С. Эйзенштейна.

И действительно, гениальный эпизод «Стачки» — бойня — как-то сказывается и в сцене ночного бреда Никиты, и в сцене на рынке... Как сказывается в фильме многое из великого отечественного искусства 20-х: картины ночного ужаса Никиты, где в горячечное его сознание вторгаются трансформированные образы разрывающейся плоти, выражающие кошмар воспоминаний о гражданской войне, схожи со страницами И. Бабеля, Вс. Иванова, А. Веселого; на изобразительное решение фильма явно повлияли К. Петров-Водкин и — в особенности! — П. Филонов.

А. Сокуров тот редкий тип режиссера-историка, что был представлен у нас такой грандиозной фигурой, как С. Эйзенштейн. Эйзенштейн выковал грандиозные формулы истории по методу мастеров мексиканской школы живописи — пренебрегая частностями. Точностью исторических деталей художник порой жертвовал ради общей формулы событий. Скажем, в действительности никто никого не расстреливал под брезентом, но это не было важно режиссеру, а важен был образ колышащегося савана, натянутого на обезволенную, убитую ужасом массу. Подобных примеров у Эйзенштейна множество.

Для А. Сокурова такое — немыслимо. Он въедается в документ, обнаруживая в нем скрытое, потаенное, и пристальность, с какой он вглядывается в каждый метр хроники, выявляя ее образный смысл, просто поражает. Ю. Тынянов говорил про себя, что он «начинает» там, где «кончается документ». Сокуров же не «продолжает» документ, а идет как бы в глубь документа, беря его непреложную данность за основу.

Вместе с тем документальность его картин носит особый характер. Интересно сравнить его творческий метод с методом другого нашего режиссера-историка — А. Германа, тоже тонко чувствующего документальную фактуру минувших эпох.

Кинематограф А. Германа не существует вне быта, вне шероховатых реалий времени. Путь к просторам истории, к историческому небу пролегает у него через захламленную кухню, через кишку коммунального коридора. Кажется, что он — не концептуалист, он словно обретает исторический взгляд в процессе постановки, в процессе постижения материала, касаясь обнаженных нервов истории.

Сокуров же попадает в исторический мир, словно минуя быт. То есть в кадре есть какие-то предметы, и очень точно отобранные, но быта как стихии — нет. Сокуров обращается как бы к подсознанию истории, сдирая, как кожу, внешние ее покровы. Он идет не от частного к общему, как Герман, а сразу берет в ладони трепетное общее, горячую плазму истории.

Закономерно, что такой художник появился сейчас. Метод, когда режиссер, как бы минуя «детальки» истории, сразу разворачивает на экране некую априори известную ему формулу, уже скомпрометировал себя небрежением этой вот «частностью», отброшенной во имя красоты и величественности общей картины. Этот метод также открывал ворота и махровым цветом распустившимся на экране историческим мифам. Для А. Сокурова главное — точное, почти научное знание, добытое о мире из естества и материала этого мира, и — недоверие к любой мифологизации. Потому он являет ви́дение именно нынешнего времени, старающегося объективно оценить шаги истории.

А. Плахов. Тынянов говорил, что литература должна не «отражать» быт, а «зацеплять» его. Если это и относится к кино, способ «зацепления» всегда коррелируется тем пониманием документализма и жизненной правдивости, которое господствует на данный момент. Например, Висконти, начинавший в лоне неореализма, со временем сознательно отходит от жизнеподобных фактур, вернее — скрывает их присутствие за композиционным совершенством мизансцен и натюрмортов, за мелодраматическими и оперными конструкциями, за бароч-

ным буйством цвета. У него, как и у Эйзенштейна, как и у других великих художников кино, наделенных историческим чувством, история мифологизируется ввиду самой грандиозности образов, которыми он мыслит. Им прощается и сознательное пренебрежение «детальками». Но за великими обычно идут другие — те, которые, не обладая такой же силой таланта и силой убеждения, эксплуатируют миф как готовую данность, в конечном счете нещадно компрометируя его. И тогда выясняется, что нужна свежая струя документализма, способная обновить дряхлеющий миф либо вовсе разрушить его.

У нас в кинематографе дело осложнилось тем, что этап документализма в 60-е годы не был до конца пройден и осел в художественном подсознании. Фильм «Проверка на дорогах», суммировавший стержневые тенденции целого десятилетия, не вышел тогда на экраны. Не появились в доступном обиходе и другие произведения, в которых демифологизировалась история и испытывались пределы возможного документального приближения к действительности. На место его пришла намеренная, входящая в условия игры приблизительность стилизаторства. Мы восхищались ароматом «ретро», вновь зазвучавшими старыми танго и фокстротами, линзами первых телевизоров и дебрями коммунальных квартир, не понимая, что все это — наша духовная родословная, поставленная «на поток» ностальгических эмоций.

А. Герман в «Лапшине» сделал принципиально другое, и в этом смысле А. Сокуров ему близок. Только первый шел «изнутри», отчасти соприкасаясь с «ретро»-манерой, а на самом деле взрывая ее: стилизация «под документ» служит у него ширмой, за которой открывается совершенно иная художественная сверхзадача. Герман не просто будоражит эмоциональную память — он создает «новый эпос», символический образ времени, причем эта символика ничего общего не имеет ни с литературой, ни с театром, ни с «монтажной поэзией». Когда этап документализма во всем мире, казалось, был прожит и изжит,— Герман, человек литературный по воспитанию и театральный по образованию, обнаружил врожденное чувство экранной достоверности и довел свою звукозрительную технику до гиперреализма.

Герман не одинок — помимо сгруппировавшейся близ и вокруг него «ленинградской школы» (термин условен), есть В. Рыбарев в Белоруссии, поиск которого идет в сходном, но вполне самостоятельном направлении, есть Б. Оганесян в Армении, М. Соосаар в Эстонии... Приметы нового эпического сознания обрели плоть и весомость уже на рубеже 80-х годов. Они дали о себе знать не только в «постгермановских» фильмах С. Арановича и В. Аристова, но даже в альтернативных по отношению к ним поисках А. Бибарцева, С. Овчарова, Ю. Мамина, В. Сорокина. Ленфильмовская режиссура обнаруживает все более широкий культурный базис, а после появления фильма С. Соловьева «Чужая Белая и Рябой» стало ясно, что и вне Ленинграда возможен синтез геокультурный (Восток и Запад) и стилевой (поэзия и проза). Возможно, это и есть в принципе наиболее плодотворная формула образности нашего кино — ведь все это было в известном смысле уже у Эйзенштейна.

Несколько «смущает» своей самобытностью, пожалуй, только грузинский опыт. Вековая поэтическая традиция, символизованный характер этой культуры, видимо, настолько сильны, что их не мог вытеснить даже столь органичный в своем роде «грузинский неореализм». «Новая эпичность» в Грузии представлена, например, творчеством А. Рехвиашвили: оно совершенно не похоже на то, что делает Герман,— непохоже во всем, за исключением эффекта «сверхреальности», который возникает в этом оптически сфокусированном условном мире, где волево соединились взаимоисключающие приметы разных эпох.

«Элегия»

«Скорбное бесчувствие»

«И ничего больше»

Наконец появляется «Покаяние» Т. Абуладзе. Режиссер, верный своей поэтике, создавал на протяжении двадцати лет трагедийную трилогию, поражающую смысловой и стилевой цельностью. Пока менялись кинематографические моды и искались оптимальные пути для субъективного выражения времени, Абуладзе доказал, что может быть и такой путь — вне моды. В то время как художники его поколения на глазах архаизировались в своем консерватизме — либо отступали от собственных позиций,— Абуладзе, как и Тарковский, дал пример верности себе. И этого оказалось достаточно, чтобы заставить принять себя таким, каков он есть, и первому осилить груз самой болезненной проблемы нашей истории.

Впрочем, приняли все, да не все[1]. И не приняли в значительной своей части представители той самой новой режиссуры, которой решительно претит всякая поэтическая аллегория, которые привержены «сверхреалистической» жесткости фактур и предпочитают конкретику бытовых реалий и духовных обстоятельств. Что ж, как говорится, дело вкуса. И все же категоричность не должна распространяться на явления органического порядка, к тому же столь крупные в своем общественном масштабе. Такие явления открывают широкие перспективы для всего художественного сознания — независимо от конфронтации и борьбы разных поэтик. Кого только ни критиковали с узких «направленческих» позиций — и Феллини, и Висконти, и Бергмана, но это не помешало именно им, а не их критикам остаться в истории кино.

А. Сокуров, будучи еще молодым режиссером, вошел в реальный кинопроцесс в ореоле своей легенды. И первая же его прокатная картина «Скорбное бесчувствие» вызвала у многих довольно резкую реакцию отторжения. Его судили, как не судят и мэтров,— по гамбургскому счету. И часто не могли сдержать вздох разочарования. Теперь уже «хорошим тоном» считалась манера «а ля Герман» или «а ля Тарковский». Эстетика Сокурова полемична по отношению к ним обоим: его документализм ничем не опосредован, «наивен», его поэтическая ассоциативность пародийна. К тому же по всем параметрам — это антифильм: полностью разрушен сюжетный ряд, неряшливы изображение и звук, нарочито «плохо» играют актеры, по сути — непрофессионалы (за вычетом одного-двух). Некая оголтелая деструкция формы — да еще на классическом материале пьесы Б. Шоу. Из респектабельного Шоу сделать кинематографическое шоу с монтажом аттракционов — это еще что за новый Эйзенштейн выискался?! Так говорят сейчас некоторые в кинематографических кругах, раздуваясь от возмущения, что их так долго морочили Сокуровым —«дутой фигурой»!

О. Ковалов. Приглядеться бы: деструкция ли это или попытка обнаружить новые связи между явлениями, отбросив привычные, рутинные?

Аналогию «суггестивного» монтажа А. Сокурова можно найти в авангардистском искусстве 20-х годов: в графике Г. Гросса или Ю. Анненкова, где предмет, очерченный тонкой вьющейся линией, как бы «просвечивает» сквозь другой предмет, в коллаже, в том, как вводят документ в прозу, скажем, Б. Пильняк или Дос Пассос. Прием этот вообще характерен для «социального авангарда». В романах Дос Пассоса, скажем, идет история героев, прерывающаяся вдруг заголовком «Камера обскура» или «Новости дня», под которым помещены вроде бы не идущие к делу газетные заметки: личная история перебивается потоком газетной хроники. Интересно, что на Дос Пассоса повлиял здесь Дзига Вертов со своим «Киноглазом»... Так вот, развивается, скажем, линия разорившегося фермера— и вдруг идет афиша театра на Брод-

[1] Я ошибся, когда писал в «Советской культуре», что «Покаянию» никого не придется убеждать в законченности и самоценности своей эстетики.

вее или уголовная хроника. И странное дело: какая-то связь между, скажем, бойней, учиненной чикагскими полицейскими во время разгона демонстрации, и личной судьбой неведомой швеи, живущей в глухой провинции, если не устанавливалась, то чувствовалась. Вот аналогичную — не формулируемую словами, но явственно чувствующуюся — связь и пытается установить А. Сокуров между личной судьбой каждого из персонажей фильма «Скорбное бесчувствие» и судьбой Европы поры первой мировой войны.

Странно подчас слышать, что А. Сокуров — режиссер-эгоцентрик, сосредоточенный, как выражаются герои «Скорбного бесчувствия», «на собственном пупе». Говорят, что он не озабочен связями между своим искусством и зрителем... Эта точка зрения тем более удивительна, что фильм Сокурова по установке является даже чрезмерно дидактическим фильмом-посланием... человечеству. Режиссер хочет докричаться... до человечества — мол, что же это вы делаете, чем занимаетесь, когда мир — на волоске, все ведь, все ведь погибнет!

А. Плахов. Здесь я хотел бы дать некоторые необходимые, на мой взгляд, пояснения. Разумеется, неверно представлять Сокурова эстетом, озабоченным только лишь эффектной игрой форм (хотя игровое начало пронизывает фантазию на тему Шоу). Это человек с обостренным гражданским чувством; кинематограф для него — наиболее естественное русло, в которое выплескивается его общественная и духовная энергия. Русло, впрочем, не единственное: учась во ВГИКе, он был комсоргом режиссерского факультета и всегда готов к осмысленной работе для общей пользы.

Меня интересует другое: почему агрессивнее всего экспериментальный кинематограф Сокурова восприняла та часть аудитории, которую можно считать профессионалами? А дело, на мой взгляд, в том, что насаждавшийся на протяжении десятилетий культ мнения зрительного зала как истины в последней инстанции, повлиял на профессионалов, кинокритиков. Даже считая себя эстетами, они жили с постоянной оглядкой на то, «что скажет Марья Алексеевна...» Для меня это свидетельство некоего кризиса нашей киноведческой мысли, не способной предложить новое понимание кинематографа и даже не чувствующей ростки такого понимания в реальной практике.

Характерно, что те же люди, когда знакомятся с документальными лентами Сокурова, становятся гораздо более терпимы. Они могут оценить виртуозный масштаб хроники и историческую корректность авторской позиции в «И ничего больше», изящество «Элегии», тонкую нюансировку настроений в «Салюте»... Часто и в документальном кино Сокуров был первопроходцем, за которым интуитивно шли другие. Так, метод пристального вглядывания в хронику, по свидетельству М. Туровской, витал в воздухе еще в те времена, когда делался «Обыкновенный фашизм». Следующим этапом вслед за монтажом, склейкой отдельных кадров должен был стать, напрашивался «внутрикадровый монтаж» хроники. К чему и пришел Сокуров. Теперь к тому же пришел, скажем, А. Иванкин в фильме «Соло трубы». А «Салют» в чем-то предвосхитил эмоциональную глубину и объемность исследования молодежных проблем Ю. Подниексом в картине «Легко ли быть молодым?».

О. Ковалев. Порой говорят: А. Сокуров — выдающийся режиссер документального кино, и потому не стоит ему заниматься игровой кинематографией. А я-то считаю, что «неправильное» сращение хроники и игрового кино — и есть органика именно этого художника. Лучшие наши документалисты снимают нечто сходное с тем, что делает в документальном кино А. Сокуров — но таких игровых лент, какие дал он, мы не видели ни у кого.

Скажем, А. Сокуров — первый, кто попытался объяснить хроникой психофизическую структуру «игрового» героя. В «Разжалованном» он прис-

кивает герою... город детства, найдя его в соответствующих хроникальных кадрах, наделяет героя... отцом, вводя в ткань фильма хроникальные кадры рабочего, листающего негнущимися пальцами газету, и даже... изображает самого героя в детстве, «подставляя» в соответствующее место фильма найденные в хронике кадры мальчика в матроске. Здесь хронике как бы передоверены те функции, что обычно выполняет «игровая» картина: хроника играет здесь за актеров, являясь на экране уже в некоем новом качестве. До А. Сокурова — скажем, в таких фильмах, как «До свидания, мальчики!» или «Время, вперед!»,— хроника играла роль исторического фона, и это расценивалось, как открытие, а у Сокурова она не фон, это как бы первый план.

Обычно хроника — оселок, на котором выверяется правда. Даже в неплохом фильме введенный кусок хроники способен враз заставить зазвучать ленту как фальшивую, скомпрометировать ее. Хроникальное и игровое кино плохо уживаются, единичны примеры, когда они органично сращиваются: скажем, естество фильма В. Абдрашитова «Охота на лис» выдержало введенные в ленту кадры «настоящей» колонии. Но фильм А. Сокурова «Одинокий голос человека»— пожалуй, первая наша лента, где игровой слой не жухнет и не вянет от огромного количества хроникальных инъекций. В чем дело? Одна из причин, думается, та, что в ленте заняты преимущественно непрофессиональные исполнители и правда их неактерского существования в кадре выдерживает соседство с правдой документа. Исполнителя здесь можно уже снимать и деформирующей короткофокусной оптикой, и в любой сверхусловной манере, как угодно — закваска правды в нем есть, а это уже легко монтируется с кинодокументом. Потому можно и не микшировать границы игровой сцены и хроникальной цитаты, а наоборот, подчеркнуть их, выпятить шов, как это и делает Сокуров,— все равно видно, что по составу правды — это вещи одного порядка.

Когда фильм А. Германа о Лапшине, называвшийся тогда «Начальник опергруппы», клали на полку, возможной мерой его спасения виделось привлечение гигантского количества хроники. Казалось, что все просто: стилистика А. Германа документальна, значит, и документ в ней приживется. Но произошло странное: материя ленты А. Германа взбунтовалась — она отторгала хронику, доказывая полную с ней неслиянность, как масло с водой. Ни один кадр хроники не вошел в фильм. А фильмы А. Сокурова впускают в себя хронику — их распирает от хроники, и тело их этот напор выдерживает, корабль не тонет.

У Б. Брехта есть высказывание о распространенном предрассудке, что если очистить те или иные произведения от дурновкусия, они станут не в пример лучше. Но, мудро замечает Брехт, мы не знаем, что отсекаем от произведения вместе с безвкусицей. Вот — издан сборник И. Северянина, в котором видно стремление составителей отшелушить «истинное» в поэте от «наносного», очистить Северянина от «северянинщины»: мол, есть плохой, салонный Северянин — и есть Северянин хороший, патриот и певец родной природы. Но парадокс: талантливы как раз салонные его стихи, а дилетантские — как раз те, где воспеваются грибы и березки. Заблуждение, что Достоевский без «достоевщины» был бы «лучше» и что «хороший» П. Пикассо изобразил голубя мира, а «сомнительный»— был приверженцем порочного кубизма. И Сокуров становится собой не тогда, когда снимает удовлетворяющие требованиям чистоты жанров документальные фильмы — а тогда, когда вроде бы грубо, варварски сшивает на живую нитку хронику с игровыми сценами. В этом его естество. Думаю, документальные ленты А. Сокурова даже противники его принимают не за их достоинства — просто за то, что они стоят ближе к привычному

художественному нормативу, чем его игровые ленты. Есть же люди, жалующие лишь «голубого» да «розового» Пикассо, отсекающие у него остальное. Но ведь еще ближе к узко понимаемому реализму те сухожилия и суставы, что Пикассо рисовал в Мадридской академии...

А. Плахов. Сокуров открывает новую перспективу для авторского кино, которое рисковало в последние годы задохнуться под бременем собственной серьезности, оборачивающейся то угрюмым мессианством, то надмирным эстетизмом. «Угрюмство» (пользуясь блоковским определением) коснулось и творчества Тарковского, и особенно гипертрофированно проявилось у некоторых его сегодняшних последователей. И если даже к ним относить Сокурова, то скорее в плане этической преемственности, а не художественной близости.

Завершая разговор, хочу еще раз подчеркнуть: Сокуров — явление сложного склада. Среди множества концепций кинематографа он предлагает такую, которая сопрягает вещи, очень редко сводимые: классическую устремленность к духовным ценностям и компрометацию всего, что застыло в недвижимости, что выродилось в безжизненный неоклассицизм.

Можно не разделять его художественной платформы, но не принимать во внимание уже нельзя.

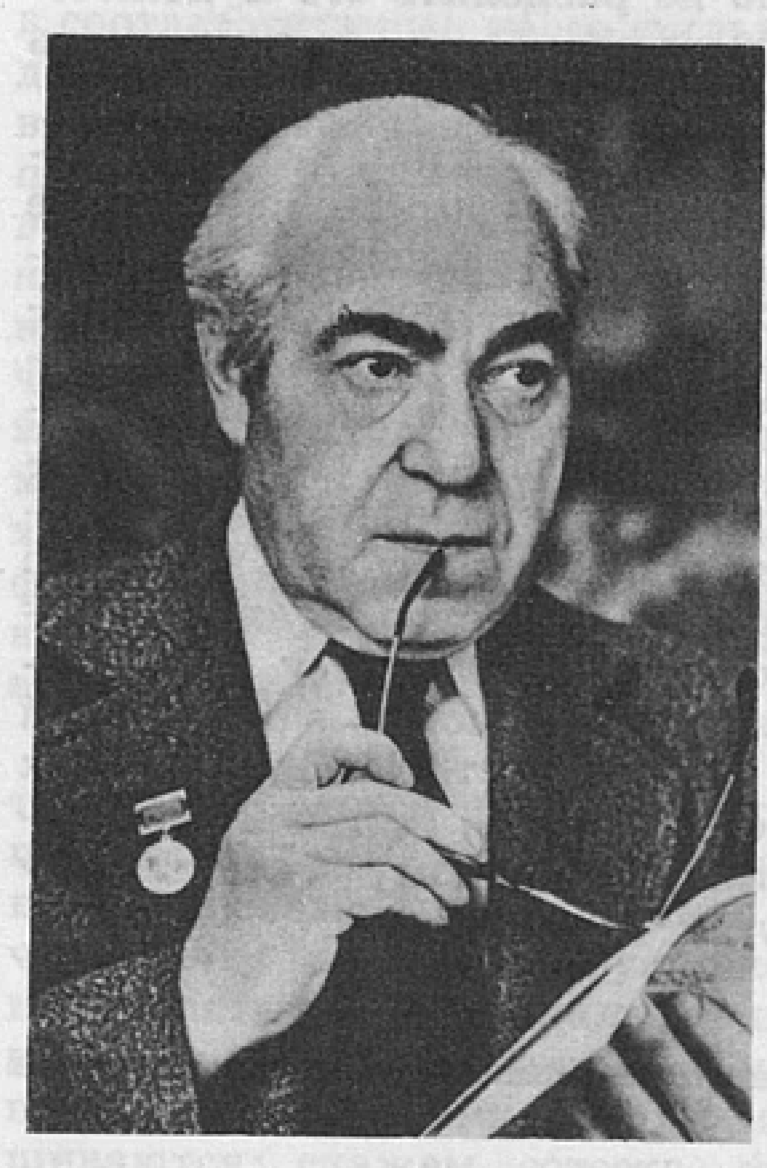
Сокуров — художник активно развивающийся, внутренне и внешне чрезвычайно мобильный. В его ближайших планах — постановка фильма о Тютчеве и фантастического сценария братьев Стругацких, экранизация «Мадам Бовари»... Те, кто чувствует природу движущих им творческих импульсов, знают: весь комплекс этих идей и замыслов должен в совокупности выразить тягу современного человека к новой эстетической модели киноискусства, которое — как никакое другое — чутко к сиюминутности, к широкому культурному синтезу.

См. с. 174

Ракурс

Ю. Норштейн

Признание мастеру



Год 1960-й. Вначале была первая легенда — Борис Петрович Дежкин. Он появился на курсах мультипликаторов внезапно — напряженный, сжатый, цепко буравя нас единственным глазом, неправдоподобно увеличенным стеклами очков (второй глаз был выбит во время войны взрывной волной). Весь — из нетерпеливых междометий, говорит отрывисто. Каждое слово, как оттиск — плотное, почти без гласных. Мел не для его крепких пальцев — крошится. Огнистые линии словно прожигают графитную доску.

Персонажи безостановочно появляются и исчезают под их хлестким ливнем, берут новый старт, обрастают гроздьями фаз, мчатся к финишу, замирают в немыслимых компоновках, чтобы вновь развернуться веером графических шедевров. С последними штрихами он буквально вколотил мел в доску, распял его в гениальных линиях.

Мы расслышали несколько кратких, одному ему внятных междометий, среди которых мелькнуло: «Федька Хитрук работает иначе». И мистификатор, фокусник, шпагоглотатель, цирковой акробат — он был все в этот момент — растаял в воздухе. Осталась плотно изрисованная доска с медленно оседающей пылью (сегодня бы эту доску в любой киномузей мира), пол, усыпанный белыми крошками, да еще дворовый возглас — «Федька Хитрук».

Так появилась вторая легенда, изредка подкрепляемая репликами «А что Хитрук к вам еще не приходил?», «На днях у вас должен появиться Хитрук». Но Хитрук так и не появлялся.

А потом был фильм «История одного преступления» и молодые дебютанты, выпускники курсов, и почти юный Сергей Алимов, и сам Федор Савельевич Хитрук с вечно прилипшей к губам сигаретой, безнадежно старый (ему в то время было аж сорок четыре года)... И комната, сияющая солнцем и новыми именами — Люрса, Дюфи, Брак, Стенберг, шелест ярких эскизов (непривычно ярких), перекрестные вопросы, беззлобное подшучивание, снисходительность к прошлому киностудии... Потом пришло осознание ложности прогресса в искусстве, возбужденный разговор, гордость собой и возвышающее доверие. Последнее самое важное. И в центре этого художественного праздника — Хитрук.

До сих пор без ужаса и тайного

«История одного преступления»

восторга не могу вспоминать отвагу Хитрука пригласить на фильм только дебютантов.

Я уж не говорю о скрытом, полном разных намеков, раздражении опытных работников студии. «Лучше быть первым в деревне, чем последним в городе» (намек на возвышение его анимационных заслуг и кивок в сторону режиссерского дебюта). Кривые усмешки в адрес молодых. Ох, уж это желание на все смотреть с позиции только своего опыта. В искусстве, как и в науке, надо иметь мужество отказаться от наработанного, тогда есть шанс напороться на художественное открытие. Слепое следование опыту — есть покорность.

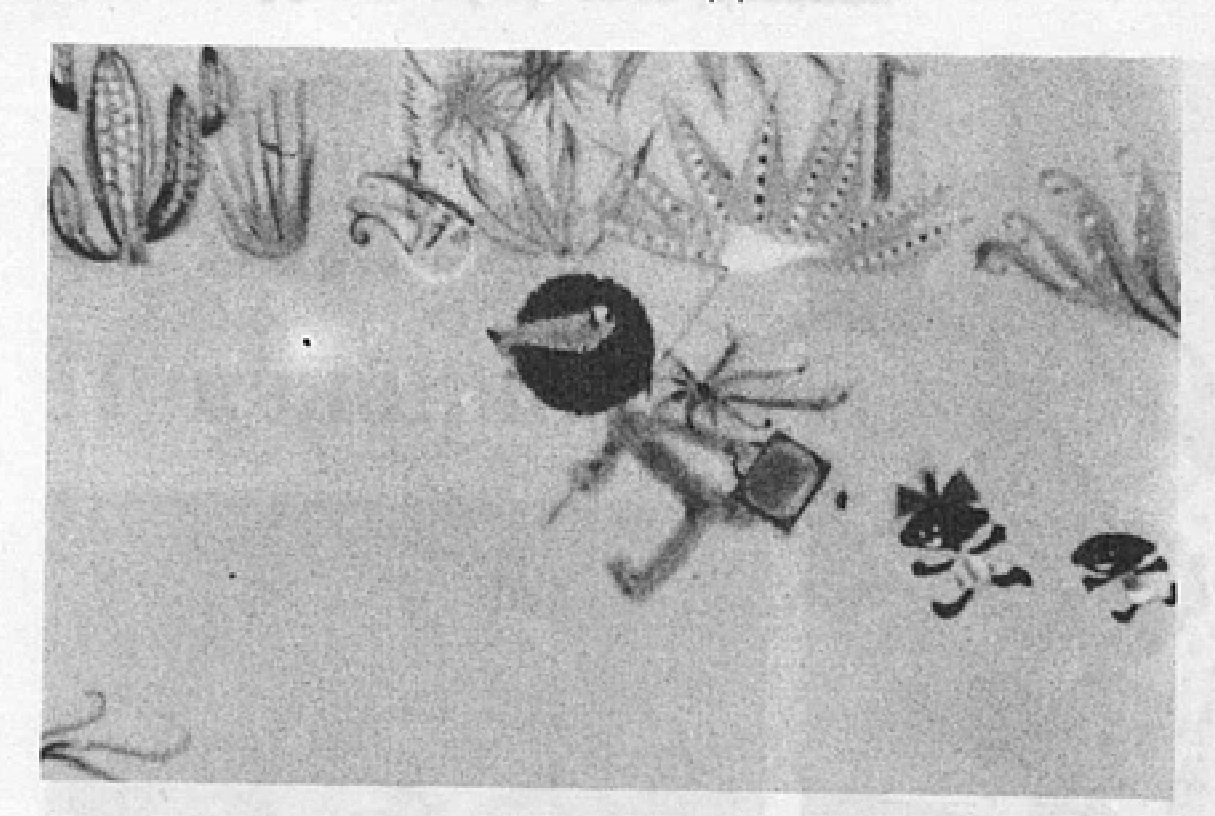
Где теперь те пророки? Почти все вчерашние дебютанты сегодня составляют основу советской мультшколы. Носырев, Назаров, Петров, Сокольский.

Доверие возвышает. Да они скорее сложили бы головы в истребляющем стремлении к цели, но не подвели бы мастера.

Я с завистью смотрел на этот ликующий базар. Фильм медленно прорисовывался сквозь пелену опыта. Он был слишком нов, чтобы проскакать легким мячиком сквозь накопленные штампы. И более других это понимал Хитрук. Потом я исподволь наблюдал этого человека в коридоре. Набычившись, косолапо топтался он где-нибудь в углу с вечной сигаретой (отец узнал бы — выпорол), окуривая священным дымом рождающиеся идеи, что-то бормоча себе под нос, поглаживая грудь и живот, если идея плавно развивалась. Расстегнутая рубашка свидетельствовала о крайней степени творческой раскованности. Если же мысль не посещала, то — почесывание, поглаживание затылка безымянным пальцем и слова «черт» или «вот черт», потом несколько шагов — пауза,— жест, но уже не Хитрука, а его героя... Потом на моих глазах Хитрук взлетал в воздух (я не шучу, такова спицифика мультипликации), замирал на мгновение (где вы были, кинооператоры, наверное, снимали очередные вести с полей), проборматывал музыкальные заклинания: тара-та-та-тата, лицо светлело вызревающей улыбкой, вверх, вверх... пауза и... тррах... — снова на земле, резкий нетерпеливый жест и знакомое «черт», и снова пыхтение сигаретой.

В эти минуты Хитрук не раз, мне думается, вспоминал свою жизнь художника-аниматора, проклиная режиссерскую судьбу, как благо, дарованное богами... и Дежкиным Борисом Петровичем. Это за его спиной простаивал он часами, загипнотизированный магией творчества.

Я думаю, что в мучительные минуты разочарований он, как нормальный интеллигентный человек, хотел бы податься в управдомы или в библиотекари, как ему грезилось во время войны.



«Каникулы Бонифация»

«Топтыжка»

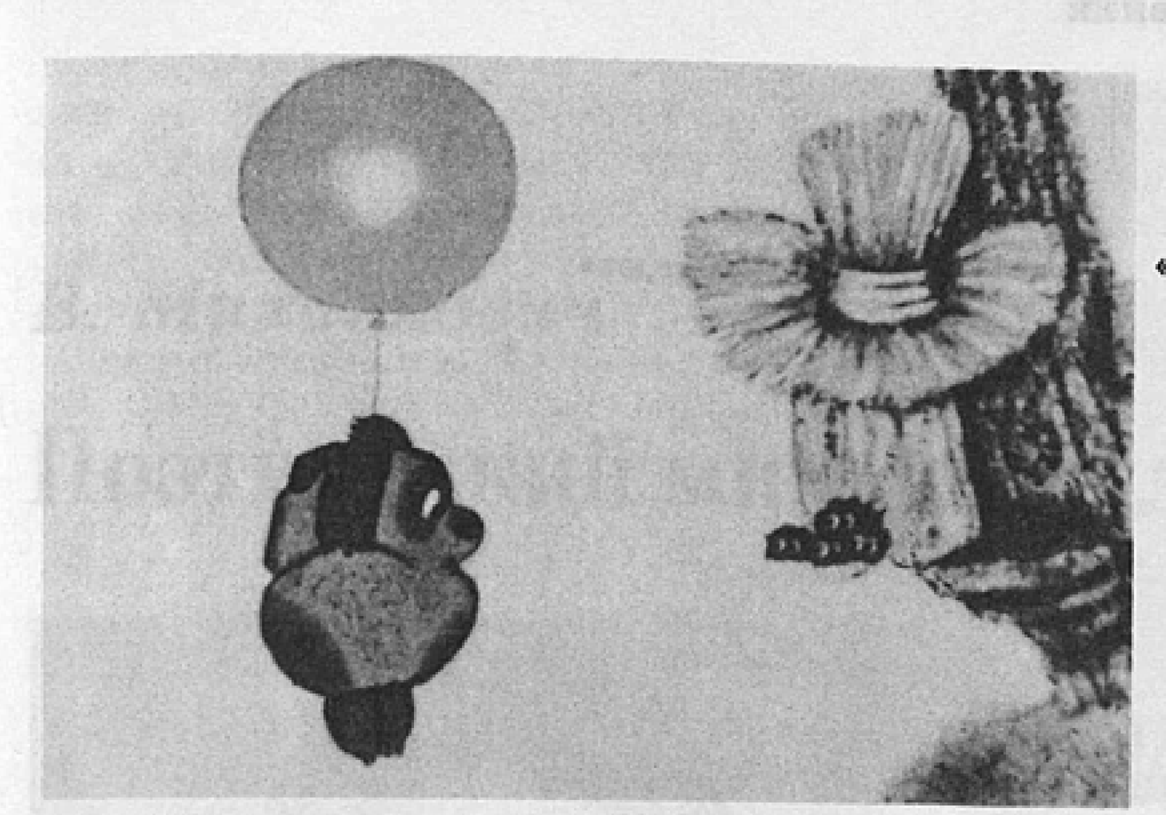
Все же наивны вопросы режиссеров игрового кино, в которых они пытаются выяснить суть работы режиссеров мультипликации. И когда отвечаешь, что суть та же самая — сочинение кинообразности, только без окриков в мегафон, — не верят и снисходительно улыбаются. Что же, согласимся на том, что имеющий в руках мегафон всегда прав.

Фильм «История одного преступления» сделал режиссера знаменитым.

Этот фильм безусловно был переломным для советской мультипликации. Социальное значение этой работы подтверждалось и таким парадоксом.

Персональные пенсионеры, исполненные патриотического негодования, письменно обвиняли Хитрука в том, что своим фильмом он якобы обличал политику партии в решении жилищной проблемы.

Может быть, впервые советская мультипликация обрела социальную остроту, ранее не выходившую за пределы кинематографического переложения басен С. Михалкова. Далее последовала феерия фильмов и вал международных премий. «Топтыжка», «Каникулы Бонифация», «Человек в



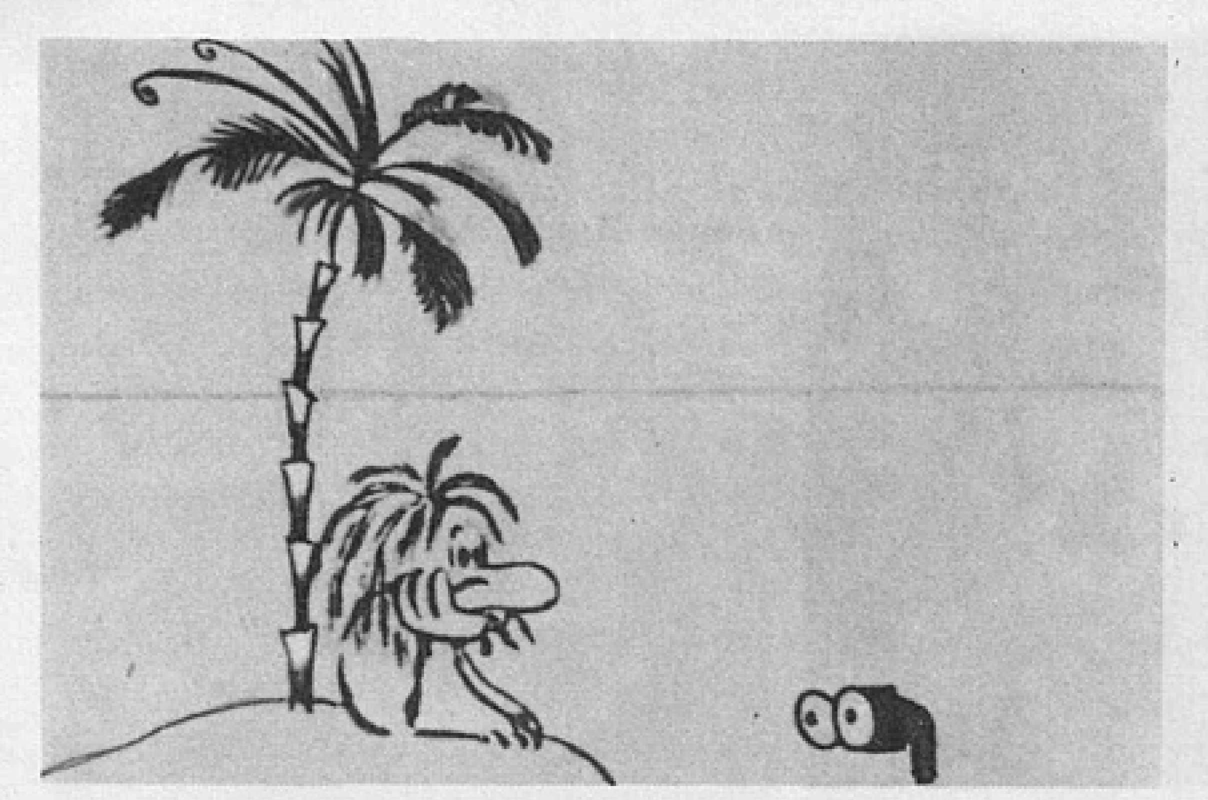
«Винни-Пух»

рамке», «Отелло 67», «Фильм, фильм, фильм...», трилогия о Винни-Пухе, «Остров», «Юноша Фридрих Энгельс», «Икар и Мудрецы», «Дарю тебе звезду», «Олимпионики», «Лев и Бык», не считая многочисленных вставок в игровые фильмы. Каждую картину он делал как бы впервые, отвергнув предыдущий опыт. Каждый фильм для него — цепь крушений и восхождений. А что же руководство? Оно пыталось наставить Хитрука на путь истинный. Оно всерьез полагало, что мультипликация, в отличие от крыловского петуха, нашедшего жемчужное зерно в куче навоза, стоит на куче жемчужин и ищет нечто другое. Оно всерьез было обеспокоено фильмом «Человек в рамке». Пересмотрите сейчас этот фильм. Много ли мы найдем в кинематографии 60-х годов столь острых по своей метафоричности фильмов. Только, пожалуй, фильм Андрея Хржановского «Жил-был Козявин». Но это тоже мультипликация.

А фильм «Юноша Фридрих Энгельс» вызвал такое оживление в Госкино, что даже из бухгалтерии справлялись, действительно ли это мультипликационный фильм. Вот уже воистину прав Маяковский: «Бухгалтер имеет право решающего голоса в искусстве, а художник в бухгалтерии не имеет даже совещательного». А чего стоит целомудренный окрик из Госкино, когда потребовали вырезать из картины «Фильм, фильм, фильм...» «Музу», сплошь забитую печатями различных кинoредакций и предписаний. Я иногда думаю, насколько выше сегодня была бы мультипликация, если бы так не передавливали саму художественную мысль. Достаточно вспомнить драматическую судьбу мультипликационных фильмов «Почта» или «Сказка о попе и работнике его Балде», в которой не устраивал эпизод «базара».

Но не только административное давление. «Пальму первенства» с ним сегодня по праву делят кинокритики и журналисты (за единичными исключениями). Сговорились они, что ли, писать о мультипликации в извиняющемся по отношению к ней тоне, с долей некоторого смущения. Неужели не понимается простая истина: единственная мера оценки кинопроизведения — это его кинообразность, в каком бы виде кинематографа она ни была. Сегодня невозможно до конца понять строение кинообраза, кинометафору без обращения к опыту мультипликации. Отговорки непонимания специфики мультипликации (о какой специфике идет речь?) выглядят саморазоблачающими. Само собой «специфика игрового кино», стало быть, понимается во всем объеме.

Кинематограф Хитрука содержит все кинообразующие координаты — метафорические, пластические, звуко-



«Остров»

вые. Причем метафоричность его фильмов настолько растворяется в других формообразующих фильма, что не мертвеет даже при многократных просмотрах. Ритм его фильмов по цельности и виртуозности сравним разве что с кинематографом Чаплина. Достаточно вспомнить синкопированный проход Винни-Пуха и Пятачка.

Как он находит эти внезапные ритмы, я сказать не могу, и никто не сможет.

Он щедр на беспощадное выбрасывание лишнего ради общей цельности.

Рассказывали, что однажды Хитрук, посмотрев в зале черновую сцену и нахохотавшись вдоволь, в конце сказал: «Не пойдет, она нарушит общий ход эпизода». Я не знаю, как он улавливает в невидимых многочисленных пучках, среди бутафорских соблазнов, предложенных ему услужливо, с улыбкой самим дьяволом (кино вообще не самая удачная шутка искусителя), нужные провода, соединяя их единственно верным способом, чтобы по ним текла чистая энергия.

Потом, много лет спустя, я на мгновение крупно увидел его измученное лицо, изрезанное морщинами (это было после фильма «Остров», в преддверии Гран-при в Канне). Подумалось — так вот как дорого даются ему его «легкие ритмы».

«И лоб мой время с разбега крушит».

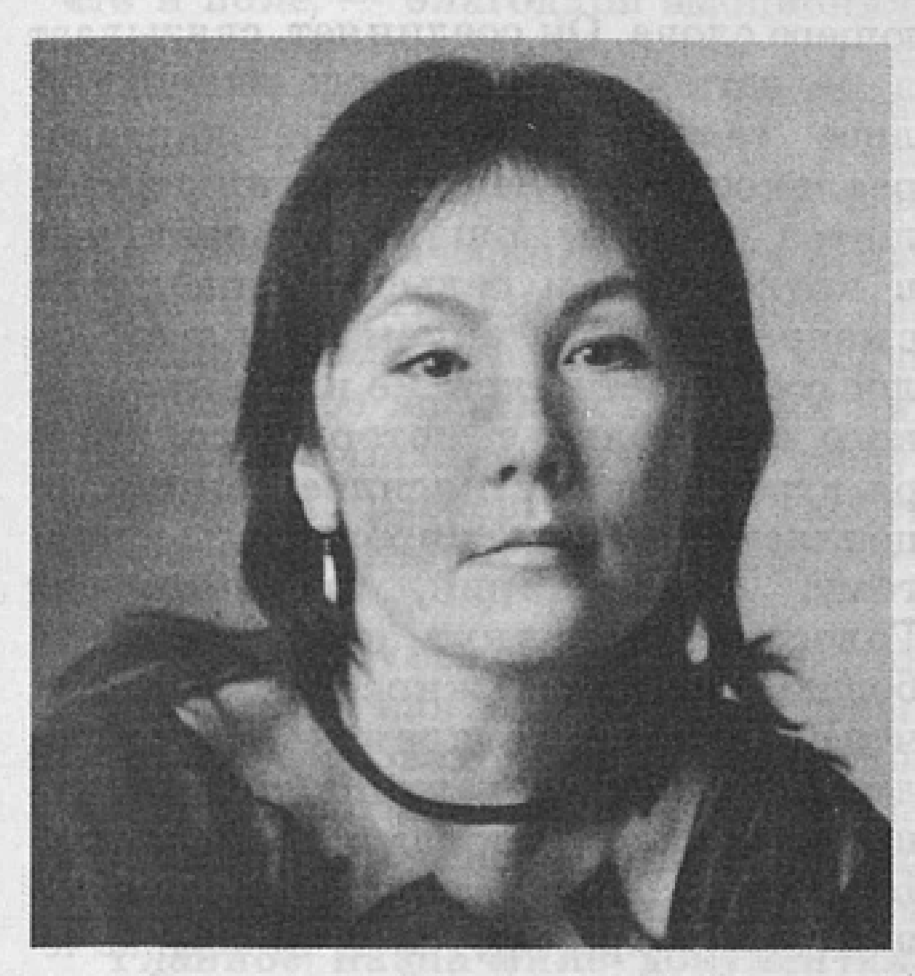
Хитруку семьдесят лет. А юбилейного послания у меня не вышло. Если бы я ему позвонил с целью поздравить его, он бы сразу сказал: «Юра, я знаю, что вы хотите сказать, считайте, что вы все сказали». Ну что же, если так, то пусть написанное будет моим объяснением ему в любви.

Я хочу опять увидеть Хитрука, как много лет назад косолапо, по-медвежьи расхаживающего где-то в углу коридора, отрешенного от всего, Хитрука, который улыбается новой мысли.

Ракурс

В. Михалкович

Поэтический мир джайлоо



Клара Юсупжанова
Фото С. Калугина

Фильмы киргизской документалистки К. Юсупжановой, кажется, можно, закрыв глаза, слушать. Ибо в этих лентах звучит закадровый Голос — не произносящий с дежурной бодростью стандартный дикторский текст, а будто ведущий сказ о традиционном киргизском быте, о жизни пастухов на джайлоо. Фонические данные Голоса, интонации его — неповторимы, глубоко индивидуальны. Голос немного глуховат, фразы, им произносимые, иногда стилистически неуклюжи; в словах звучит то лукавая ирония, то доброе подтрунивание над тем, что видится в кадре, то Голос становится патетичен, и тогда под наплывом чувств он сбивается на краткие, как вздохи, восклицания.

Традиционный сказитель должен был так говорить, чтобы вещи и события, о которых идет речь, были предельно ощутимы, возникая перед мысленным взором слушателя. В карело-финском эпосе «Калевала» певец — «верный, старый Вяйнямейнен» пением мастерит лодку, и ему «не хватило трех словечек, чтобы сделать края лодки». Реальный предмет, произведенный физическим трудом, и вещь, сотворенная словом, здесь уравнены, поскольку одинаково осязаемы. Правда, к действительной лодке можно прикоснуться рукой, а к лодке, «построенной» из слов, не прикоснешься, однако слова способны вызвать те же ощущения, те же чувства, которые родил бы подлинный предмет, а потому обе лодки кажутся тождественными.

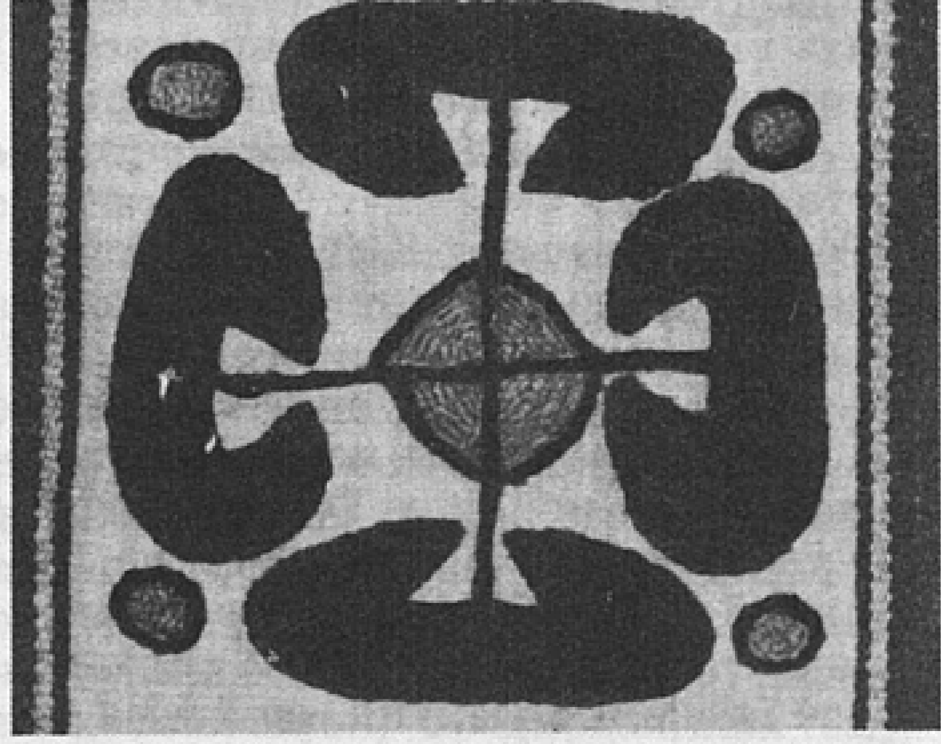
Голосу в фильмах Юсупжановой не отведена роль древнего сказителя, словами «строящего» изображаемый объект. Для этого служит кинокамера, воспроизводящая все, что нужно показать. Функции у Голоса другие.

Художник Михайлов в «Анне Карениной» с глубочайшим волнением ожидает суждения о своей картине: «В те несколько секунд, во время которых посетители смотрели на картину, Михайлов тоже смотрел на нее, и... вперед верил тому, что высший, справедливейший суд будет произнесен ими, именно этими посетителями...» Когда же замечания произнесены, «тотчас же вся картина его ожила перед ним со всею невыразимою сложностью всего живого» (Толстой Л. Собр. соч. в 12-ти т., т. 8. М., 1984, с. 43 и 45).

Слово посетителя является для Михайлова завершающим. Это не значит, что высказанное мнение было единственно возможным, последним и окончательным. Михайлов надеется,

что кто-то увидит его творение во всей целостности, в органической взаимосвязи частей и с точки зрения этой целостности откроет в картине нечто новое, может быть, ускользнувшее и

На этом развороте кинокадры, запечатлевшие мир и героев в фильмах К. Юсупжановой



от глаз самого автора. Произведение, вновь и вновь открывающееся неизведанными гранями, живо, ибо оно сходно с живым организмом, главная черта которого — способность постоянно изменяться. Такой живости и жизненности Михайлов желает своему творению.

Голос в фильмах Юсупжановой — носитель не «строящего», а завершающего слова. Он соединяет, связывает в целостность кадры, где запечатлелись самые разнородные картины реальности — зеленые равнины и мчащиеся по ним лошади, собравшиеся в круг юрты и сельские праздники с непременным чтением «Манаса». Голос соединяет кадры не на манер ловкого конферансье, который, каламбуря, играя словами, насильственно прицепляет один номер программы к другому. Комментарий, произносимый Голосом, проникнут искренней любовью, светлой нежностью ко всему, что появляется на экране,— к зеленым джайлоо, к пастухам, присматривающим за стадами, к самим животным. Благодаря Голосу снятые объекты и явления открываются в новом качестве — как достойные глубокого чувства. Достоинство, которое Голос сообщил каждому кадру, словно роднит их между собой, заставляет тянуться друг к другу.

В силу такой связи каждый фильм Юсупжановой являет собой поле. Понятие это многозначно. В данном случае для нас существен тот смысл, который в понятие вкладывают физики. У них поле есть такая форма материи, посредством которой осуществляется взаимодействие тел или частиц. Взаимодействие реализуется благодаря силам, распространяющимся в поле. Фактор, генерирующий эти силы и побуждающий тем самым объекты к взаимодействию, физики называют «источником поля».

Голос в фильмах Юсупжановой и оказывается, по сути, источником поля. Только силы, им порождаемые, имеют иную природу, нежели в физике: они не гравитационные, не электромагнитные, а эмоциональные,

являющиеся феноменом психологическим.

Конечно, не одни только фильмы, которые здесь обсуждаются, могут быть осознаны как поле. Современное искусствознание часто пользуется терминами «внутренний мир произведения», «поэтический мир». Создается этот мир по тому же принципу, что и поле, — благодаря эмоциональным силам, пронизывающим все элементы художественного творения. Именно о них пишет Д. С. Лихачев: «... в произведениях может быть свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающих «психологическую среду», в которой развертывается сюжет» («Вопросы литературы», 1968, № 8, с. 76).

Поле (или «поэтический мир») выстраивается как в лентах игровых, так и в произведениях документальных. Однако к возможности его построения документальный кинематограф пришел своим, особым путем.

Главное назначение документалиста в том, чтобы сообщать объективные сведения. Тем самым в документальной ленте должна, видимо, преобладать установка на фактичность. Она предполагает наличие как можно большего количества сведений, высокую информативность. Объем информации существенно увеличивается, если объект будет показан не сам по себе, не как таковой, а внутри определенной среды. Взаимодействуя с нею, предмет предстает перед зрителем не только в своих очевидных, «анкетных» данных, но также в своих скрытых, латентных качествах. Среду обитания предмета во всей ее пространственной и временной протяженности документалист показать не может — поскольку ограничен метражом картины. Ему приходится выбирать наиболее выразительные моменты. И как результат в неигровом фильме наряду с установкой на фактичность реализуется установка на выразительность, поэтичность.

Стремление к высокой информативности оборачивается тягой к образности.

Время, когда в документальном кино появляется эта тяга, с точностью определимо: 20-е годы, фильмы Дзиги Вертова. О принципиальной их новизне можно судить хотя бы по реакции В. Шкловского, по его широко известным словам о фильме

«Шагай, Совет!», которые очень уместно здесь напомнить: «...я считаю, что хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души — документальности. Хроника нуждается в надписи, в датировке. Просто стоящий завод или стоящие 5 августа 1919 года мастерские Трехгорной мануфактуры — это разница. ...Весь смысл хроник в дате, времени и месте». Шкловский тогда решительно настаивал: «Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова» (Шкловский В. За 60 лет. М., 1985, с. 79). Аналогично к главе «киноков» отнесся и Пудовкин: «Совершенно нелепо считать Вертова «документалистом». Документальность требует очень простого и очень бережного отношения к снятому материалу, а Вертов, по мнению Пудовкина, материал не берег, поскольку интерес его был сосредоточен не на объективности фактов, а на «исследовании ритмической природы монтажа» (Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 145).

Согласно Пудовкину и Шкловскому, у Вертова ослабляется установка на фактичность и возрастает стремление к выразительности, достигаемой благодаря монтажу. Осознавший вместе с Вертовым свои поэтические потенции документальный кинематограф становится и впоследствии ареной диалектического противоборства и взаимодействия обеих установок. В отдельные периоды и в отдельных фильмах установки то находятся в равновесии, то какая-либо одна превалирует над другой.

В этой диалектике позиция Юсупжановой — вполне ясная и категоричная: кинематографист создает в своих лентах мир поэтический. Стремление же к фактичности — к точной датировке и локализации изображаемого — ей не присуще. Сюжетные события ее картин разворачиваются не в таком-то районе, не на угодьях такого-то колхоза, а вообще на джайлоо — понятом как особая реальность, у которой — специфический характер и специфическая суть.

Один из фильмов Юсупжановой назван «Здравствуй, джайлоо». Заглавием здесь является приветствие, и адресуется оно не человеку или группе, но обширному пространству — летнему пастбищу, куда приходят стада после зимовки. Поэзии ведомы такие обращения — вспомним хотя бы пушкинское: «Приветствую тебя, пустынный уголок...» Даже к местности поэт может обратиться как к существу одушевленному, признавая за ней право на психологичность, на эмоциональную содержательность.

Летнее пастбище упоминается в названии еще одной картины — «Тигр задрал двух коров на джайлоо». Это слово будто окаймляет все, что показано в фильмах, — как бы задает изображаемому определенные границы. Но не только эти две картины «привязаны» к джайлоо — в фильмах Юсупжановой то и дело возникают видения зеленых плато, равнин, горных склонов; камера снимает их то сверху, чтобы одним взглядом окинуть бескрайность ландшафта, то панорамирует, твердо стоя на земле, — показывает зеленый простор как распахнутость, разомкнутость. Тем самым в лентах Юсупжановой осуществляется одно из классических единств, на которых настаивала старая теория драмы — единство места.

Джайлоо выбрано на роль сцены или фундамента сюжетных событий не ради внешнего вида, не ради живописных достоинств, но ради своей «души». Ею — согласно логике авторской мысли, неукоснительно проведенной во всей просмотренной мной программе фильмов Юсупжановой,— является жизнь, близкая к природе, слитная с природой, короче — естественная.

Фильм «Здравствуй, джайлоо» начинается в тот момент, когда на летнее пастбище пришли стада; семьи чабанов ставят юрты, разводят огонь в очагах; сами пастухи сходятся на собрание, где берут обязательства — «я заготовлю десять тонн кормов» и т. д.; слушают артистов, специально приехавших из города. Пастухи

останутся на джайлоо до заморозков, когда пожухнет трава — в конце фильма скатывается войлок с юрт, разбираются их остовы, а мальчик что-то кричит в трубу колодца. Гулкие крики, усиленные колодцем, кажутся прощанием с джайлоо до будущей весны.

Пребывание на джайлоо длится «от» и «до» — словно включено в ритм смены времен года. Земля, послушная этой ритмике, облекается весной в благодатный зеленый наряд. Человек приходит со стадами на джайлоо за этой благодатью и, когда под холодными ветрами она никнет, покидает пастбище. Извечные ритмы природы ощущаются здесь особенно остро — предстают как смена цветений и увяданий земли. Джайлоо в фильмах Юсупжановой — это то место, где человек оказывается один на один с природой. Такое пребывание лицом к лицу и образует сущность естественной жизни.

Юсупжанова не снимает ее бесстрастно, не фиксирует только внешние приметы — в ее фильмах естественная жизнь предстает как особый поэтический мир. Поэтизация состоит в том, что запечатлеваемое насыщается чувством, психологической энергией. Насыщение совершается с двух сторон — эмоциональная энергия идет от Голоса, принадлежащего К. Джусубалиеву, сценаристу фильмов, и выявляется в самом зрительном ряду. Кадры, составляющие этот ряд, отобраны так и так смонтированы, что в каждой картине создается своя интонация, свой особый настрой. Взаимодействуя с комментарием, он образует тот «закон психологии», о котором говорит Лихачев и который лежит в основе поэтического мира.

Общий настрой фильма «Здравствуй, джайлоо», будто камертоном, задается названием ленты. Встречу с дорогим, желанным местом люди ждут с радостным трепетом, о месте этом думают с нежностью. Такая трепетность и звучит в заглавии; она звеняще мажорна. В финале, когда происходит расставание с джайлоо, нежность не исчезает, не заглушается — лишь переходит в иной регистр, становится минорной. Потому прощание не воспринимается драматически; финальные кадры грустны, однако грусть эта легка и светла. Если у фильма было бы музыкальное сопровождение, в финале звучали бы, вероятно, не духовые и медные, а певучие пассажи скрипок. Прекрасные времена на джайлоо прервались, но не навсегда, не навечно — лишь на несколько месяцев. В будущем предстоит новая встреча с джайлоо, а потому не нужно предаваться печали, впадать в мрачность.

Другая лента — «Когда приходит туман» — на целую октаву драматичней и печальней, нежели финал «Здравствуй, джайлоо». В зрительном ряду новой ленты своя тема — опять и опять камера снимает распахнутую дверь в юрте пастуха Таштамбека. За этой дверью — туман, густой, белесый, затопивший все окрестности. На кадрах тумана Голос повествует о пастбище возле горного озера Сон-Куль. Озерная долина опустела — пересохли ручейки и речушки, впадавшие в озеро; на берегу его выстроена больница — медики не разрешают пастухам пользоваться водой, потому стада ушли отсюда. Только Таштамбек остался — поит овец из ручья, который бежит к озеру, мечтая слиться с ним, но — говорит Голос — «усталый и бесшумный» уходит в почву, не достигнув озерной глади.

Словесный рассказ о пустоте покинутой равнины органично сочетается с кадрами тумана. Он тоже опустошает местность — скрывая очертания предметов, словно «съедая» все видимое. Человек, попавший в туман, оказывается в обезличенно-однородной среде, лишается ориентиров. Однородность и обезличенность могут привести к печальным последствиям: один пастух — повествует Голос — «...заблудился в тумане так крепко... что куда бы он ни шел, через некоторое время опять выходил на озеро, чуть не сошел с ума». Так же целая отара пропала во время тумана и

нашли ее потом — не без юмора уточняет Голос — на городском мясокомбинате, куда привел отару вожак, прежде там бывавший.

Распахнутая дверь осознается авторами как граница между пространством внешним — пустеющим, обезличивающимся, и внутренним пространством человеческого жилья. Фильм, в сущности, и повествует о связи, о взаимодействии этих пространств.

Туман, окутывающий юрту Таштамбека, киргизы называют «пешим», жоо-туманом, вкладывая в метафору оттенок насмешки, с которой относится всадник к человеку, лишенному лошади и оттого вынужденному передвигаться с унылой медлительностью. Жоо-туман, как бесцельный пешеход, плетется по земле; привычный пейзаж растворяется в его унылой массе, но поднимется ветер, освободит землю от белесого покрова, и под выглянувшим солнцем пейзаж засверкает всеми своими красками. В конце фильма оно действительно проглядывает — на полу юрты Таштамбека четко обрисовывается круг солнечного света, а Голос с чувством говорит, что у юрты всегда были три неизменных гостя: сосед, время от времени заглядывающий к хозяину, «пеший туман» и солнце.

Два последних гостя не приходят одновременно — визиты их чередуются прихотливо и непредсказуемо. Чередование это предопределено движениями природных сил, и, подчиняясь им, окрестности то скрываются от взгляда человека, то вновь предстают во всей пестроте и ясности. Окружающая реальность видится через распахнутую дверь как бы кинематографически — в ритмической смене затемнений и высветлений. Коль скоро смена эта ритмична, ее можно ассоциировать с музыкой. Такая ассоциация возникает в фильме — дается рассказом о великом русском композиторе, который посетил юрту Таштамбека. Голос не называет его имени, но в фонограмме звучит несколько тактов Седьмой симфонии Шостаковича. Гость все время смотрел в распахнутую дверь — словно музыку слушал: не ту, что сочиняется людьми и звучит в концертных залах, но «музыку сфер».

Дверь, распахнутую при жоо-тумане, можно объяснить причинами бытовыми, утилитарными — Таштамбеку нужно постоянно, неотрывно следить за стадом. Однако в смысловой конструкции картины утилитарность мотивировки преодолевается; распахнутая дверь стала знаком общения с природой, слияния с нею, ощущается как синонимическое выражение определенного действия — слушания музыки мира, его постижения.

Картина «Когда приходит туман» решительно подчинена установке на выразительность. В первой ленте сложившейся передо мной тетралогии словно производилась рекогносцировка, осмотр места — не ради последующего описания, но для того, чтобы осознать поэтический потенциал пребывания на джайлоо. В новом фильме появляется то, чего не было в «Здравствуй, джайлоо», — единичный герой. Поэтичность естественной жизни, прежде ощущавшаяся и там, и здесь, по каплям в разных местах, здесь сосредоточена, локализована в судьбе одного человека. Тем самым Таштамбек вырастает в наших глазах: для зрителя он — не рядовой пастух, каких много на летних пастбищах, а воплощение естественной жизни. Через распахнутую дверь реальность предстает перед ним как череда высветлений и затемнений, как игра природных сил. Таштамбек «вписан» в их динамику, причастен к ним. Такая причастность равнозначна в фильме существованию, слитному с природой.

«Кумыс» начинается с того, чем кончается предыдущий фильм Юсупжановой — с солнечного круга на полу юрты. Круг этот перемещается соответственно движению солнца. Издревле киргизы — говорит Голос — определяли время суток по его перемещению.

Ясный круг на полу — будто солнце в миниатюре. Юрта защищает от

бурь и непогод внешнего мира и вместе с тем является его моделью. По внешнему виду юрта напоминает перевернутую чашу — как бы повторяет своими очертаниями свод небес. Этот маленький свод имеет свое собственное солнце. В фильме «Когда приходит туман» знаком слитности с природой явилась распахнутая дверь; здесь аналогичным знаком стала юрта с миниатюрным солнцем, движущимся соответственно «большому» солнцу.

Развиваясь, мотив слитности оборачивается в «Кумысе» парадоксальным образом: Голос напоминает, что Франциск Ассизский проповедовал птицам и полагает, что обращался к ним святой на киргизском языке. Предположение это не столько характеризует его с точки зрения мысли, существенной для всех фильмов Юсупжановой. Коль жизнь на джайлоо близка природе, то близость эта наложила свой отпечаток и на язык, а потому на нем можно объясниться и с существами природными — с птицами.

Также и кумыс взят в «герои» картины потому именно, что принадлежит природе, является ее квинтэссенцией.

Несколько раз в фильме возникают сцены питья кумыса: женщины, собравшись в юрте, угощаются им, а два мальчугана, соревнуясь друг с другом, читают отрывки из «Манаса». Встреча пастухов на джайлоо тоже не обходится без чаши кумыса. И в финале картины дикторский текст заканчивается фразой: «Я приехал на джайлоо попить кумыс». Джусубалиев сообщает здесь не о проходном факте своей биографии. Коль скоро кумыс есть экстракт соков природы, то Голос, в сущности, и говорит о своем причащении к ней, к ее живительной силе.

В повествование о кумысе то и дело врезаются кадры широких равнин и мчащихся по ним лошадей. Мощное стоккато их бега ощущается как ведущий ритм фильма, как эмоциональная основа поэтического мира, здесь создаваемого. В ленте «Когда приходит туман» он зиждился на единичном герое — человеке, живущем в непосредственном общении с природой. Тема новой картины — не сам процесс общения, а воспевание, возвеличение одного из путей, по которым общение совершается. Кумыс осознан здесь как вещество, посредством которого благодать природы переходит к человеку.

В обеих лентах создатели будто ищут такой аспект естественной жизни, такое ее звено, ухватившись за которое, можно показать всю поэтичность этой жизни. В четвертом фильме — «Тигр задрал двух коров на джайлоо» таким звеном стали традиционные узоры на войлочных кошмах. Хищник, сурово расправившийся с беззащитными буренками, — один из таких узоров.

Этнолог А. Д. Столяр, исследовавший генезис изобразительных искусств, отмечает, что жизнедеятельность людей давала темы для изображений, когда была «общественно остроэмоциональной и оказывалась неиссякаемым источником... переживаний для всего коллектива». Тем самым она «волновала сознание и пробуждала социальную фантазию» («Ранние формы искусства». М., 1972, с. 62). Иначе говоря, народное искусство рождалось как транскрипция, как перевод непосредственной деятельности в систему стилизованных знаков-пиктограмм.

Авторы фильма будто совершают обратный перевод — в стилизованных пиктограммах узоров комментарий открывает те жизненные ситуации, отражением которых они являлись. И оказывается, что прихотливо разбросанные по кошме цветные пятна и плавно извивающиеся арабески линий — это «четыре женщины с наперстками сидят друг против друга», или «две змеи притаились среди листьев у слияния двух родников», или «стоят на одной реке аилы». Сопоставление условных знаков с бытовыми ситуациями характеризует не только пиктограммы, но и саму действительность, которая их породила.

Если возникли из нее столь прекрасные изобразительные формы, значит, и впрямь способна была эта реальность глубоко волновать сознание и будить фантазию. Традиционные узоры, предстающие перед зрителем, суть свидетельства о мощи воздействия, оказываемого на воображение людей жизнью, слитной с природой.

В картине об узорах тема естественного бытия особым образом повернута и разрабатывается иначе, нежели в других фильмах тетралогии. Там авторы искали поэтичность в самой действительности. В четвертой же ленте мы соприкасаемся с уже готовым, уже созданным в коллективном воображении поэтическим миром, каковым являются стилизованные пиктограммы — узоры. Тем самым «Тигр...» документирует не столько реальность как таковую, сколько народные представления о ней.

Фильм начинается и заканчивается кадрами городской квартиры. Камера долго снимает книжные полки с томами стихов и прозы, с философскими трактатами и альбомами репродукций. Кажется, будто современная культура репрезентирует здесь себя. В той же комнате, рядом с полками нашла себе место и кошма с узором «тигр задрал двух коров на джайлоо». Обе культуры — современная, воплотившаяся в книгах, и традиционная — как бы назначили тут себе свидание. Голос не противопоставляет их друг другу, как можно противопоставлять далекое прошлое и настоящее или отжившее, исчерпавшее себя и то, что находится в расцвете, что полно сил.

Пиктограммы возникли как транскрипция реальности, как ее осмысление и очувствование. В книгах и альбомах, стоящих на полке, производится та же операция — осмысление и очувствование реальности. В силу общности функций традиционная и современная культура — по логике фильма — не противоречат друг другу, они родственны.

В комнате, кадрами которой начинается и заканчивается фильм, камера запечатлевает не только книги и кошму с традиционным узором, но и девочку — современного городского ребенка. Эта девочка когда-нибудь прочтет собранные на полках книги — откроет для себя современность во всей ее противоречивости и сложности. Но открытие это будет совершаться под углом представлений и понятий, которые девочке способна дать веками складывавшаяся национальная культура, включившая в себя — помимо прочего — и кошму с узором «тигр задрал двух коров на джайлоо». В душе девочки сольется традиционное с современным, национальное со всеобщим. Мыслью о необходимости такого слияния завершается тетралогия киргизских кинематографистов.

Юсупжанова — поэт от документалистики. Ее фильмы — не хроники с указанием дат, мест и номеров, как того требовал когда-то Шкловский. И не публицистика, призывающая, как ныне это часто делается, беречь зеленый покров джайлоо и его животный мир. Задачи, которые ставит перед собой Юсупжанова, более сложны.

В ее картинах не фиксируются факты реальности как таковые, а создаются особая реальность, насыщенный эмоциями поэтический мир, чтобы предельно остро ощутилась красота и величие жизни, слитной с природой. Но тогда возникает вопрос: являются ли эти фильмы документальными? Или для них нужно изобретать другое жанровое определение? Нужно ли? Не честнее ли будет признать, что практика документального кинематографа, живой творческий поиск художников обогнал критическую мысль? Что же тогда говорить о готовности зрителя понять и принять эту плодотворную ветвь современного кинодокументализма! Осознает ли прокат, какой сложности задачи ставит сегодня перед ним кинопроцесс, чтобы такие фильмы открылись зрителю?

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием

ЛЕБЕДЕВА Николая Ивановича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени Н. К. Крупской

С 80-летием

КУРГАНОВА (ЭСТЕРКИНА) Оскара Иеремеевича, кинодраматурга, лауреата Ленинской премии

С 60-летием

АКБАРХОДЖАЕВА Акмаля Ахраровича, кинорежиссера
КОЧЕТКОВА Александра Степановича, кинорежиссера, кинооператора, народного артиста РСФСР, лауреата Ленинской премии, лауреата Государственной премии СССР

С 50-летием

АЛЬДОХИНА Юрия Николаевича, кинорежиссера, кинооператора, лауреата Государственной премии СССР
КАДОЧНИКОВУ Ларису Валентиновну, киноактрису, заслуженную артистку Украинской ССР
ЛИСАКОВИЧА Виктора Петровича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР
МАРЬЯМОВА Александра Александровича, кинодраматурга
МИХАЛКОВА-КОНЧАЛОВСКОГО Андрея Сергеевича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии Казахской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Мемуары и публикации

Г. Файман

Кинороман Михаила Булгакова

М. Булгаков.
Середина 20-х годов

XI

Отрывки из литературного сценария, поправленного И. Пырьевым: «Сонная улица. На ней никого...» «Перед столом раскланивается, повесив руки и выставив зад, Чичиков». «От понуканий и мужицкой тяжести у лошадей пошел пар...» «Выпорхнув, она легко вспорхнула...» «Лакей, захлопнув даму дверцей, закинул ступеньки и, вскочив на задок, крикнул...»

На первой странице сценария сохранились подчеркивания М. Булгакова: «...Спокой... Секунду никого...»

15 сентября 1934 года И. Пырьев писал М. Булгакову:

Многоуважаемый Михаил Афанасьевич!

Посылаю Вам экземпляр сценария, в котором я сделал кое-какие режиссерские поправочки, прошу за них на меня не обижаться. Дня через два, если позволите, я к Вам лично зайду, и тогда мы эти «поправочки» обговорим, кстати, я Вам сообщу мнение о сценарии т. Храпченко (ЦК ВКП(б).

Б.-Егоров

...Но вдруг...

О, это проклятое слово!..

Уходя навсегда, я уношу в себе неодолимый малодушный страх перед этим словом. Я боюсь его так же, как слова «сюрприз», как слов «вас к телефону», «вам телеграмма» или «вас просят в кабинет».

Я слишком хорошо знаю, что следует за этими словами.

М. Булгаков.
«Записки покойника»

15 сентября [1934 года]

От Пырьева получен сценарий «Мертвых душ». Пырьев внес свои изменения, но как-то очень безграмотно выраженные. А на экземпляре — М. Булгаков.

Вечером на собрании жильцов Шкловский говорил М. А., что он написал и сдал сценарий «Ревизор» тому же «Украинфильму».

Позвольте!..

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1987, № 7.

16 сентября.

Вечером — Лямин. Миша читал ему несколько глав романа. А после его ухода — до 7 ч. утра разговор — все на одну и ту же тему — положение М. А.

Дневник Е. С. Булгаковой

XII

ГУКФ — Московскому кинокомбинату
20.09.34 г.
В дополнение к нашему сообщению, разрешающему Вам разработку режиссерского сценария «Мертвые души», посылаем Вам отзыв т. Шумяцкого по этому сценарию.

Одновременно предлагаем Вам всю работу над режиссерским сценарием согласовать с М. Б. Храпченко, регулярно докладывая нам о ходе работы.

Пом. нач. ГУКФ Юков

Краткий отзыв на сценарий Булгакова «Мертвые души».

1. Сценарий в данном варианте в значительной мере более зрелое кино-драматургическое произведение, нежели его первые варианты.

В нем более четко выявлена основная художественно-идейная линия — показ буржуазного стяжательства периода первоначального капиталистического накопления России, более цельна, логична и кинетична компановка сюжета.

2. Однако как удачно ни разрешена эта компановка, в сценарии все же ощущается какая-то сухость материала, не могущая не отразиться на трактовке отдельных актерских ролей.

Отеплить, очеловечить весь этот драматургический материал, придать ему художественно-артистическую трактовку — основная задача дальнейшей доработки сценария.

Главная черта, которую надо придать сценарию, это углубить характеристику основных героев. Это углубление не может быть проведено только одной деталировкой роли, пронизанной элементами лирики и романтики.

Сейчас сюжет чересчур аскетичен. В его рамках трудно разыграться актерам, трудно создать актерский ансамбль.

С введением женского персонажа натянется драматургическая система сюжета и все в нем заживет полноправной человеческой жизнью. Конечно, основным источником, питающим эти новые образы, должен быть оригинал произведения Н. В. Гоголя. Если этой доработки не совершить, ленте угрожает схематизм, в лучшем случае монодраматизм, вроде фильма «Иудушка Головлев».

3. Мне сдается, что конец надо как-то закончить зрительно более эффектно, чем это сделано в сценарии. Хорошо, что Чичиков мчится, вернее, улепетывает на тройке. Хорошо, что он, что-то вспомнив, вдруг сжимается, вскакивает и, стоя на бричке, со злостью грозит кулаком в сторону города. Здесь чувствуется динамика и смысл. Но вот далее, самая концовка: «Пусто... Никого на дороге... Затем пригорок. Затем три старых березы...» Все это растет в мертвый сказ, в простое повествование. А ведь не грешно произведение такого диапазона закончить каким-то ярким образом, каким-то штрихом, растущим в символ эпохи, подытоживающим путь героя.

4. Полагаю необходимым, чтобы тов. Булгаков, с привлечением режиссера, поработал бы над доделкой сценария в указанном направлении.

Борис Шумяцкий. 23.09.34 г.

Автор, сдав третий вариант литературного сценария, считал свою миссию законченной. Но не тут-то было. Любопытная коллизия завязывается и в Киеве.

21 сентября [1934 года]

Вчера в «Литературной газете» были напечатаны отрывки из сценария Шкловского «Ревизор»,

А сегодня Катинов — по телефону: «Они только надеются на М. А...» Обложил сценарий Шкловского, сказал, что ему уже давно было говорено в «Украинфильме», что его сценарий не подходит. Но что Шкловский теперь продвигает его по линии Оргкомитета. Чтобы М. А. не обращал на это внимания.

Вечером М. А. писал роман.

Сегодня утром М. А. звонил к Станиславскому.

— Вы, кажется, нездоровы, Константин Сергеевич?

— Я нездоров, но не для вас.

Потом говорили о декорациях к «Мольеру», и К. С. просил М. А. позвонить завтра, чтобы условиться о свидании.

Дневник Е. С. Булгаковой

Основания для беспокойства были. Очень долго во всех официальных планах и отчетах «Украинфильма» стояло: «Ревизор» — «по сценарию Булгакова или Шкловского».

Кукрыниксы. 1928
М. Булгаков.
Фрагмент шаржа.

XIII

Отзыв о сценарии «Мертвые души»

«Мертвые души» Гоголя — материал чрезвычайно интересный для кинематографического воплощения, но вместе с тем и очень сложный. Трудности вытекают из идейно-художественных особенностей произведения Гоголя. Гоголь взял почти исключительно дворянскую Россию; «Мертвые души» не имеют широко развернутой сюжетной линии; это произведение по своей композиции в значительной мере статично. Задача сценариста должна была заключаться в определении преодолений этих особенностей произведения словесного искусства. **Нужно сказать, что сценаристу это во многом не удалось.** Сценарий развертывает один за другим ряд гоголевских образов — **вне определенной социально-исторической их обусловленности. Основным недостатком сценария является отсутствие крепостной деревни.** Гоголевские образы взяты **изолированно от конкретной социальной обстановки. Ссылка на то, что этого нет в «Мертвых душах», вряд ли может быть признана основательной. Экранизация «Мертвых душ» неизбежно должна сопровождаться преодолением реакционных сторон мировоззрения Гоголя, выраженного в «Мертвых душах».** Стремясь к точному соответствию с гоголевским текстом — сценарист ввел сцену с крестьянами (во второй главе — Манилов, стр. 11), **но она звучит явно фальшиво,** — тем более, что это одна из немногих «крестьянских» сцен (2 сцены). Сценарий **не дает достаточного представления** о тех реальных условиях, в которых действуют гоголевские герои, **не дает представления об эпохе.**

В первой своей половине (части 1—3) **сценарий в достаточной мере статичен.** Статичность «Мертвых душ» — **не преодолена.** А это можно было бы сделать введением ряда сцен,

характеризующих реальную обстановку эпохи.

Некоторые образы в сценарии «обеднены». Несомненно «обеднен» Плюшкин. Он взят со стороны скорее внешних деталей, чем со стороны его внутреннего содержания. Духовное оскудение, распад человека в Плюшкине, выявленные жаждой накопления, **— в сценарии не раскрыты. Бедно передано в сценарии** и мечтательство в соединении с пустотой в образе Манилова. Бессодержательная выспренность Манилова **не отражена** в его речи. **«Обедненным» представляется и образ Чичикова.** На первый план выступает галантность Чичикова, **его хищническое существо в сценарии достаточно не показано.**

Основное же в образе Чичикова — именно это сочетание внешней культуры с хищничеством. Несколькими деталями нужно было дать представление о том, что Чичиков отнюдь не начинающий приобретатель, а что это опытный делец — прошедший большой путь афер и спекуляций. Пролог же сценария может создать иное впечатление.

То, что Чичиков — представитель новых социальных сил (периода первоначального накопления), использующий любое средство в целях приобретательства, — подчеркнуто недостаточно.

Кажутся лишними такие эпизоды, когда Чичиков у ряда встречных спрашивает — «не было ли в этих местах повальной горячки».

Не имеет внутреннего стержня часть шестая. **Остается непонятным** — почему происходит в городе такая сумятица. **Сценарист не использовал** тех мест, которые есть у Гоголя в «Мертвых душах».

Храпченко, Кинокомиссия ЦК партии — 3.10. 34 г.

Фабрика «Художественный фильм» № 1, 15.10.1934, № 957. **В ГУКФ, тов. Юкову.**

Согласно распоряжения ГУКФ об утверждении сценария «Мертвые души» и пуске его в подготовительный период, Комбинат пустил картину в подготовительный период с 1 сентября с. г.

К настоящему времени группой реж. Пырьева проделана значительная работа по изучению и подбору материалов: проведены беседы с литературоведами тт. Каменевым Л. В., Головинченко и имеется постоянный контакт в работе с тов. Храпченко; достигнута договоренность с художниками, композиторами, основными актерами.

Для обеспечения начала съемок павильона в январе 1935 г. и весенней натуры сейчас необходим широкий разворот работы, связанный прежде всего с заключением договоров с актерами и др. работниками группы.

М. Булгаков.
19 ноября 1928 года

Осуществление этой работы требует уже значительных затрат.

Между тем тех двухпроцентных сумм, которые разрешается расходовать до утверждения сценария директивными инстанциями, уже недостаточно.

В связи с этим Комбинат просит у вас окончательного ответа об утверждении сценария директивными инстанциями и санкции на широкое развертывание подготовительных работ.

Директор Кинокомбината Металлов,
директор I Фабрики Саврасов

15 октября [1934 года]

Сегодня М. А. диктовал мне вечером сценарий «Ревизора» (черновик) [...]

16 октября

К вечеру звонок Катинова, приглашает вместе с ним и Загорским М. А. ехать к Дикому на совещание по поводу «Ревизора». М. А. отказался по нездоровью. Тогда звонок Дикого — он тоже нездоров. Поладили на том, что встретятся, когда выздоровеют.

А приедут к нам сегодня Загорский и Катинов. Вот и жду их.

Ночью.

Они были: Загорский, Катинов и третий, неизвестный, отрекомендовавшийся: Абрам Львович... (фамилию не расслышали), — маленький военный с красными петлицами и с револьвером. М. А. читал черновик (первый) «Ревизора». За ужином критиковали. Загорский и Абрам Львович говорили, что действие надо вынести больше за пределы павильона и сократить словесную часть. Катинов произнес речь, наполненную цитатами, но абсолютно беспредметную. Угощала их, чертей, рябиновой водкой, икрой, яичницей, закусками.

18 октября.

Днем были у В. В. Вересаева. М. А. пошел туда с предложением писать вместе с В. В. пьесу о Пушкине, т. е. чтобы В. В. подбирал материал, а М. А. писал. Мария Германовна встретила это сразу восторженно. Старик был очень тронут, несколько раз пробежался по своему уютному кабинету, потом обнял М. А. В. В. зажегся, начал говорить о Пушкине, о двойственности его, о том, что Наталья Николаевна была вовсе не пустышка, а несчастная женщина.

Сначала В. В. был ошеломлен — что М. А. решил пьесу писать без Пушкина (иначе будет вульгарной), — но, подумав, согласился.

Пришли домой — письмо с фабрики, требуют поправок к «Мертвым душам» — какая мерка[1].

Дневник Е. С. Булгаковой

XIV

Уважаемый тов. Булгаков!

Настоящим сообщаем вам, что вышестоящими инстанциями даны дополнительные указания по исправлению сценария «Мертвые души».

Полагаю, что вы больше, чем кто-либо другой, заинтересованы в судьбе сценария, а следовательно, и картины «Мертвые души», и учитывая, что привлечение нового автора к осуществлению переделок вряд ли целесообразно как с точки зрения существа сценария, так и с точки зрения вашего правового положения как автора, ниже излагаем основные исправления, которые мы вам предлагаем внести в сценарий.

1. Усилить моменты, характеризующие тот социальный фон, на котором развертывается действие (слухи о мертвых душах, проникающие в деревню и приобретающие там уродливую форму; губернатор, приезжающий в город не только по чичиковскому делу, но и потому, что в губернии неблагополучно; сцена в кабаке с Селифаном и Петрушкой; торговля Чичикова с кузнецами; «Вшивая спесь»; отдельные пейзажные вставки).

2. Усилить роль «дамы приятной во всех отношениях» (заключение (?)

[1] Наверное, здесь описка.

Чичикова на балу, приход к Чичикову в номер).

3. Ввести сон Чичикова на кладбище (фантасмагория с «оживающими» мертвыми душами).

Б. Егоров

Пометка рукой М. А. Булгакова на полях: «получил 18.10.1934 года вечером. Вручено мне на квартире Г. П. Кузнецовым. М. Булгаков».

19 октября

М. А. диктует второй вариант сценария («Ревизор»).

Дневник Е. С. Булгаковой

В дирекцию 1-й кинофабрики. Тт. Саврасову и Вайсфельду.

Уважаемые товарищи! В ответ на ваше письмо, которое мне 18.10.34 передал т. Кузнецов, сообщаю вам, что я согласен произвести в сценарии «Мертвых душ» те переделки, которые указаны в письме, но при условии, что эта работа будет оплачена фабрикой.

По нашему договору фабрика могла требовать от меня переделки сценария два раза. Дважды мною и были произведены переделки, после чего сценарий был принят фабрикой. Вновь предложенная мне работа не входит в мой договор и должна быть оплачена отдельно.

Прошу на это письмо срочный ответ, так как я чрезвычайно загружен другими работами и должен знать свои сроки.

Меня крайне удивило то, что вы пишете в письме о возможности привлечения другого автора для осуществления переделок. Фабрика не имеет права вводить в мою работу никакого другого соавтора.

Условия, которые я излагаю в этом письме, были мною сообщены 18.10 т. Кузнецову, но от него до сего времени нет ответа. 22 октября 1934 г.

М. Булгаков

Б. Егоров

Газета «Кино», 22 октября 1934 года

Гоголь на экране

Трест «Украинфильм» намечает выпустить в 1935 году две звуковых фильмы по произведениям Н. В. Гоголя. Для постановки фильма «Ревизор» дирекция Киевской кинофабрики пригласила реж. А. Дикого. Сценарий разрабатывают М. А. Булгаков и В. Б. Шкловский. Начало постановки этой картины планируется на май 1935 г. с таким расчетом, чтобы к концу будущего года фильма вышла в прокат.

24 октября [1934 года]

Сегодня дописала под диктовку М. А. сценарий «Ревизора».

М. А. созвонился с Андреем Андреевичем по поводу свидания с доктором Берг. М. А. решил лечиться гипнозом от своих страхов.

Дневник Е. С. Булгаковой

Врид директора Московского кинокомбината тов. Артамонову

25.10.1934 г.

Главное управление кино-фотопромышленности при СНК СССР ставит Вас в известность, что сценарий Булгакова «Мертвые души» директивной инстанцией предложено переработать согласно указаний тов. Храпченко.

Заключение тов. Храпченко Вам было своевременно передано.

Нач. ГУКФ Шумяцкий

XV

3 ноября [1934 года].

...Сегодня я была на генеральной «Пиквика». Должны были быть оба старика. Но у Станиславского поднялась температура, тогда и Немирович не поехал.

Публика принимала реплики М. А. (он судью играет) смехом. Качалов, Кторов, Попова и другие мне говорили, что он играет, как профессиональный актер.

Костюм — красная мантия, белый завитой парик. В антракте после он мне рассказывал, что ужасно переволновался — упала табуретка, которую он смахнул, усаживаясь, своей мантией. Ему пришлось начать сцену, вися на локтях на кафедре. А потом ему помогли — подняли табуретку.

Дневник Е. С. Булгаковой

М. Булгаков писал И. Пырьеву 5 ноября 1934 года:

Милый Иван Александрович!

При просмотре экземпляра сценария «Мертвых душ», переписанного с Вашими режиссерскими добавлениями, я обнаружил многие вещи, которые следует немедленно исправить. В частности, на балу Вы ввели менуэт. Я не могу сейчас сделать срочной проверки танцев того времени, но и без этой проверки могу сказать, что на губернаторском балу менуэт в чичиковские времена никак танцевать не могли. Менуэт надо убрать.

Далее: на 56-й странице у Вас введен урядник. Урядники появились в России в 1878 году. Следовательно, урядника надо немедленно убрать.

Еще: на странице 41-й введена странная надпись: «Несравненно замечательное впечатление он произвел на дам...» Такой надписи быть не может!

Вообще весь сценарий содержит такое множество стилистических ошибок и всякого рода искажений, что его надлежит немедленно править. И я прошу Вас прислать мне экземпляр для того, чтобы я его выправил, с этого выправленного переписать и лишь тогда давать его читать. Я не хочу отвечать за те ошибки, которые в нем содержатся. На сценарии стоит моя фамилия, и я, как автор, настаиваю на том, чтобы текст был мною выправлен.

Я надеюсь, что Вы меня познакомите и с режиссерским сценарием.

Нам следовало бы повидаться с Вами и потолковать.

Дополнения, которые от меня требовались, я сегодня сдаю т. Кузнецову.

Желаю Вам успеха в работе. Ваш М. Булгаков.

Б. Егоров

5 ноября М. Булгаков отправляет на студию дополнения, сделанные им к третьему варианту сценария «Мертвые души».

Согласно отчетным документам киностудии, 13 ноября 1934 года ГУКФ увеличило лимит на «Мертвые души» до 1 миллиона 300 тысяч рублей.

18 ноября писатель сдает новые поправки к третьему варианту сценария.

В тот же день происходит одно из «обыкновенных чудес» кино.

18-го [ноября 1934 года] были мы у Дикого, и тут выяснилось, что он и не собирался ставить «Ревизора». Дикий говорил о том, что Гоголя очень трудно разрешить в кино, и никто не знает, как разрешить, в том числе и он. Все это прелестно, но зачем же он в таком случае подписывал договор?

26 ноября [1934 года]

У М. А. масса работы. Кроме того, иногда приходят советоваться. Вчера к нему обратился за помощью капельдинер — написал пьесу.

...Сегодня звонили из Тифлиса, с какой-то кинофабрики, — приглашают М. А. тут же ехать в Тифлис — есть работа в кино.

[...]

После этого — Каростин, которого прочат в режиссеры «Ревизора».

Дневник Е. С. Булгаковой

Милый Михаил Владимирович[2]. Мы с М. С. Каростиным очень хорошо столковались по поводу «Ре-

[2] М. В. Загорский.

М. Булгаков середины или конца 20-х годов.
Автор рисунка неизвестен

визора», и я прошу, чтобы ставил Каростин.

Полагаю, что будет толк, а он необходим всем нам при этой очень серьезной работе.

Мы с М. С. наметили примерно и наш метод, который и начнем применять, когда М. С. вернется из Киева.

Кроме того, я обращаю Ваше внимание на то, что в газетах все время появляются заметки, в которых сообщают, что «Ревизор» для «Украинфильма» написан Шкловским.

Мало этого. Наконец появилось и газетное сообщение о том, что сценарий сделан мною и Шкловским.

Это меня ни в коей мере не устраивает. Я уже говорил Катинову об этом и прошу Вас настойчиво дать информацию в газеты о том, что М. Булгаков работает над сценарием «Ревизор» для «Украинфильма».

Итак, посылаю Вам дружеский привет.

М. Булгаков.

Я тоже. Е. Булгакова

Москва, 26.XI. 34 г.

26 ноября [1934 года]

Каростин едет в Киев. М. А. дал ему письмо Загорскому.

Вечером — Ильф и Петров. Пришли к М. А. советоваться насчет пьесы, которую они задумали.

После этого М. А. пошел к Вересаеву — обратно до Смоленской площади его проводил В. В., а потом шел один. Говорит, что страхи притупились.

Дневник Е. С. Булгаковой

Уважаемый тов. Булгаков!

Настоящим доводим до Вашего сведения, что сделанные Вами поправки к сценарию «Мертвые души» **для внесения их в режиссерский сценарий не могут удовлетворить фабрику.**

Несмотря на то, что характер и текст поправок был[и] точно и в подробностях известны Вам из сообщений режиссера Пырьева, все сделанные Вами поправки либо противоречат заданию, либо если не противоречат, носят неглубокий характер и настолько литературно не доработаны, что не могут быть органично связаны с остальным текстом сценария.

Сожалея об этом обстоятельстве, тем более непредвиденном, что автор поправок и сценария — одно и то же лицо, которое всегда обнаруживало искреннее и ревностное отношение к работе над сценарием, — **фабрика все же вынуждена отказаться от предложенных Вами поправок.**

Директор фабрики Саврасов,
зам. директора по худ. части
Вайсфельд.
27 ноября 1934 г.

«За большевистский фильм», 17 ноября 1934 года

«Мертвые души» —

режиссер Пырьев, оператор Солодовников, начальник группы Г. Кузнецов.

Режиссер Пырьев находится в доме творчества «Абрамцево», где заканчивает разработку режиссерского сценария. Одновременно съемочная группа ведет подготовительную работу.

1 декабря т. г. по плану группа должна приступить к съемкам.

9 декабря [1934 года]

...Случайная встреча с Р. Спросил, над чем работает Миша. Я сказала, что Михаил Афанасьевич сейчас очень занят, тут и пьеса для «Сатиры», и кино — но главное — это его новый замысел — его работа над Пушкиным вместе с Вересаевым...

Дневник Е. С. Булгаковой

XVI

10 декабря [1934 года]

Были: Загорский, Каростин и Катинов. Загорский в разговоре о «Ревизоре» говорил, что хочет, чтобы это была сатира.

Разговоры все эти действуют на Мишу угнетающе: скучно, ненужно и ничего не дает, т. к. не художественно. С моей точки зрения, все эти разговоры — бессмыслица совершенная. Приходят к писателю умному, знатоку Гоголя — люди нехудожественные, без вкуса, и уверенным тоном излагают свои требования насчет художественного произведения, над которым писатель этот работает, утомляя его безмерно и наводя скуку.

Угостила их, чертей, вкусным ужином — икра, сосиски, печеный картофель, мандарины.

И — главное, Загорский все это бормотал сквозь дремоту.

14 декабря.

Пырьев предлагал Дмитриеву писать «Мертвые», Дмитриев отказался...

15 декабря.

Р. должен был позвонить и не позвонил.

Уж не начинаются ли опять мистические истории?

Хотя с Грузией мы ошиблись: они на днях опять звонили, звали в Тифлис. Миша говорит: «весной».

Дневник Е. С. Булгаковой

13.XII.34 г.

Уважаемый Михаил Афанасьевич.

Направляя Вам режиссерский (монтажный) сценарий «Мертвые души», обращаемся с просьбой сообщить свое мнение по сценарию.

Директор 1-й фабрики Саврасов, зам. директора по художественной части Вайсфельд

17 декабря 1934 года

От Вайсфельда с Пырьевым при короткой записке экземпляр режиссерский — «Мертвые души» — просят сообщить мнение.

22 декабря.

Портной мхатовский Шейдельман приходил мерить М. А. костюм. Рассказывал, что по распоряжению Станиславского все костюмы к «Мольеру» будут из бархата и парчи.

Вечером звонок — какая-то ученица Театральной школы просит списать сцену из «Турбиных»...

У М. А. — Каростин, работа над «Ревизором». М. А. боится, что не справится: «Ревизор», «Иван Васильевич» и надвигается «Пушкин».

А его тянет к роману.

29 декабря.

Я чувствую, насколько вне Миши работа над «Ревизором», как он мучается с этим. Работа над чужими мыслями из-за денег.

И безумно мешает работать над «Пушкиным».

Перегружен мыслями, которые его мучают.

Дневник Е. С. Булгаковой

Московский кинокомбинат
29 декабря 1934 г.

ГУКФ, Художественно-производственный отдел

Направляя Вам два экземпляра режиссерского сценария «Мертвые души», сообщаем, что в основу режиссерской разработки были положены: литературный сценарий Булгакова, отзывы начальника ГУКФа тов. Шумяцкого и тов. Храпченко. Главное внимание было обращено на придание сценарию наибольшей сюжетной стройности, усиление роли Чичикова как выразителя «буржуазного стяжательства эпохи капиталистического накопления», на более яркую обрисовку социального фона, на большую выпуклость характеристик главных действующих лиц.

Сценарий требует еще отдельных доработок, а именно:

1. Доведения его до нормального метража путем устранения длиннот, как межэпизодных, так и внутриэпизодных.

2. Группе даны указания о сокращении объема и количества декораций в павильоне и сооружений на натуре, а также:

3. Сокращений фигур путем синтезирования характеров и образов.

4. Усилить характеристику Плюшкина и отдельных действующих лиц.

5. Требуется тщательная проработка музыкальной части сценария в соответствии с тематическим заданием и жанровыми особенностями (поэма).

Сложность постановки «Мертвые души» требует исключительного качества подготовительной работы и обеспечения режиссера Пырьева авторитетным творческим коллективом (художник, композитор, актеры и т. п.).

Вместе с тем считаю своей обязанностью предварить Художественно-производственный отдел ГУКФа, что постановка «Мертвые души» будет стоить свыше миллиона рублей в силу двух причин: необходимости максимально качественно постановочно поднять фильму, а также по той причине, что при существующей системе производства фильм на Московском комбинате себестоимость последних чрезмерно высока и инерция даст себя почувствовать еще на протяжении значительного промежутка времени, совпадающего с периодом производства картины «Мертвые души».

Директор Кинокомбината Бабицкий.
Правильно: В. Волощенко

«За большевистский фильм», 31 декабря 1934 года

И. Вайсфельд. Готовность 1-й фабрики к темсовещанию

...Сейчас мы имеем десять сценариев и четыре расширенных либретто: [...] «Мертвые души» — Булгакова [...] «Анка» — Виноградской. [...] Несмотря на наличие свободных сценариев, есть режиссер, который не имеет конкретного сценария. Речь идет о М. Ромме, который после годовой работы с автором внезапно отказался от постановки «Анки» — Виноградской.

Вспоминает Михаил Ромм

...Когда же «Пышка» была сделана, я в это время работал вот над чем. Катерина Виноградская писала сценарий, из которого впоследствии был сделан «Партбилет» Пырьева. Назывался этот сценарий «Анка». Мне очень нравилась Катерина Виноградская, я был большим поклонником ее таланта и большим другом ее семьи...

Но когда этот сценарий был сделан (кстати, он не похож на «Партбилет», потому что там дело происходит среди рабочих, сюжет совсем другой), мне сценарий показался хотя и очень интересным, но совершенно для меня чуждым.

...Сказать ей [Виноградской], что мне этот сценарий не нравится, было огромным испытанием для меня. Но я вынужден был это сказать. Была тяжелейшая сцена. Виноградская прежде всего молчала полчаса. И это была пытка. Разговор перешел в чисто моральный аспект. Я действительно чувствовал себя сволочью. Она сказала: вот так меняются люди, что-то в этом роде. [...]

Шумяцкий **очень** рассердился. [...] У нас получился очень резкий конфликт, и Шумяцкий сказал: «Ну вот что, если будете со мной работать, будете делать вот этот сценарий, будете человеком. Если нет, то я вас сурово покараю.

— Ну, карайте.

М. Ромм. Избранные произведения в 3-х томах

31 декабря [1934 года]

Кончается год.

Господи, только бы и дальше было так!

Дневник Е. С. Булгаковой

Окончание в следующем номере

70 лет Октября

«Конец Санкт-Петербурга», СССР (1927)

«Конец Санкт-Петербурга».
Парень — И. Чувелев

Подпись Пудовкина стоит под предисловием к книге Кулешова «Искусство кино», как и подписи других воспитанников кулешовской мастерской — Л. Оболенского, С. Комарова, В. Фогеля. В предисловии говорится: «Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию». Подписываясь под этими словами, Пудовкин скромничал — делая фильмы, он тоже делал кинематографию, создавал ее новый облик и новый язык. Пудовкин отчетливо сознавал эту цель, стоящую не только перед ним. В статье, опубликованной после завершения работы над «Концом Санкт-Петербурга», Пудовкин подчеркивал: «Большинство приемов режиссерской и операторской работы пришло от старой, никому не нужной и даже вредной школы. Для наших заданий необходимы новые приемы. Их еще мало, и их надо непрерывно изобретать». Та же мысль содержится в интервью, которое режиссер дал во время съемок «Конца Санкт-Петербурга»: «Наша задача — советских операторов и режиссеров — заключается в том, чтобы, базируясь на нашем опыте, попытаться создать методологию киноработы».

В кинопроцессе начала 20-х годов часто встречается противопоставление: прежде существовал кинематограф — ныне возникает кинематография. Смена грамматического рода ощущалась принципиальной, поскольку «кинематография» была того же рода, что и слово «революция». Говоря, что Кулешов «сделал кинематографию», а не кинематограф, ученики особо подчеркивали его вклад в становление экранного искусства. Изобретая новые приемы, новую «методологию киноработы», Пудовкин — в числе других — тоже творит кинематографию, родственную слову «революция» не только грамматически.

Новая «методология киноработы» привычно ассоциируется теперь с монтажным методом. Возможно, и для самого Пудовкина монтаж был главным звеном процесса, в результате которого складывается и сложится кинематография. Закончив съемки «Конца Санкт-Петербурга», режиссер отмечает: «В рабочей комнате лежит свыше четырех тысяч маленьких снятых кусочков, частей, отдельных сцен. Путем их сочетания и склейки должна быть сделана картина». Согласно Пудовкину, «деланье картины» происходит в монтажной, а не на съемочной площадке — там лишь фиксируются «маленькие снятые кусочки». Только

«Конец Санкт-Петербурга»
Сценарий *Н. Зархи*. Режиссер *В. Пудовкин*. Оператор *А. Головня*. Художник *С. Козловский*. «Межрабпом-Русь».

будучи склеены и связаны между собой, кусочки дадут картину — факт, явление кинематографии.

Монтажный метод Пудовкин творил в числе других — честь создания метода он делит с Эйзенштейном, Вертовым, Кулешовым. То, что он ни с кем не делит, то, что принадлежит только ему одному, — это художественный мир, предстающий перед зрителем в фильмах Пудовкина: в «Матери», «Конце Санкт-Петербурга», «Потомке Чингис-хана», образующих своего рода трилогию. Современное искусствознание и литературоведение не пользуются понятием «художественный мир» метафорически, но стремятся к терминологической определенности и точности. Она будет достигнута — полагают исследователи, — если сосредоточить внимание не на конкретном «наполнении» художественного мира, ибо тогда придется ограничиваться описательностью и перечислительностью, а на принципах построения своего мира тем или иным художником.

Общий абрис художественного мира пудовкинских фильмов набросан Эйзенштейном применительно к «Концу Санкт-Петербурга»: «Для показа... психологического процесса внутри мозговой коробки деревенского парня в ход пущена громадная машина войны, биржи, капиталистической конкуренции. Громадная заслуга Пудовкина в том, что он, взявшись за индивидуально-психологическую тему роста классового самосознания деревенского парня, сумел вздыбить ее вовлечением в картину всех социальных факторов подобного перерождения...»

Художественный мир в фильмах ранней пудовкинской трилогии един, поскольку основной его конструктивной частью является отмеченная Эйзенштейном центрированность. Средоточием художественного мира в каждой из лент оказывается отдельно взятый герой, которого обступает и на которого воздействует социальная система, ему враждебная. Герой, выступающий как объект воздействия, в результате обретает классовое самосознание, приходит в революцию. Из всех картин трилогии воздействующая система с наибольшей обстоятельностью и выразительностью обрисована в «Конце Санкт-Петербурга».

Тема духовного роста, социального самосознания героя — магистральная в нашем искусстве. Своеобразие пудовкинской трилогии предопределено тем, что здесь преобразуется герой особый. В первоначальном своем состоянии и Ниловна, и Парень из «Конца Санкт-Петербурга», и Баир из «Потомка Чингис-хана» — люди почти естественные: круг их бытия узок, социальный опыт невелик. У Ниловны круг этот ограничен домом и хозяйственными хлопотами; Парень — человек «от сохи», не знающий света, раскинувшегося за пределами его нищей деревни; как писал Хр. Херсонский в «Правде» после выхода фильма на экраны, Парень есть представитель силы, «имеющей одну цель, один импульс, укоренившийся тяжко в сознании: «хлеба!»; Баир — неграмотный охотник и пастух.

У героев трилогии и межчеловеческие связи естественны — основаны на узах кровного родства, соседства, принадлежности к одному племени. Перерождение героев начинается с разрыва этих связей — сам разрыв выступает во всех трех фильмах как момент нравственного падения героев. Ниловна в «Матери», поверив жандармам, показывает им, где хранится оружие подпольщиков, предательство она совершает по простоте душевной — ее наивность приводит к аресту сына. Ниловна тем самым покушается на кровную связь, существующую между матерью и сыном. Парень из «Конца Санкт-Петербурга» выдает, тоже по простоте душевной, стачечный комитет, заседающий в доме земляка, который приютил пришедшего на заработки односельчанина. Приведя жандармов на квартиру рабочего, Парень разрывает узы землячества, столь ценимые традиционной сельской моралью. В «Потомке Чингис-хана» драматическая вина героя обретает масштабность: Баир предает не кого-то конкретно, но свой народ, все свое племя. Оккупанты готовят простого пастуха на роль верховного правителя страны, однако социальное возвышение оборачивается для героя нравственным падением. В одной из сцен на глазах будущего владыки убивают его соплеменника — арестованного монгола, пытавшегося скрыться. Баир в этой смерти прямо неповинен, но будущее его правление пойдет под знаком таких смертей и доля ответственности за них падет на правителя. Разрыв естественных связей, неизменно осознаваемый как прегрешение героя, как нравственный проступок, является константной чертой художественного мира в фильмах трилогии.

Другой их константной чертой оказы-

вается особый, характерный конфликт. Суть его состоит в том, что господствующая система препятствует естественному человеку жить естественно. С наибольшей обстоятельностью конфликт изложен именно в «Конце Санкт-Петербурга». Система здесь противоестественна прежде всего потому, что не может удовлетворить простейшие и элементарнейшие потребности человека — рождает и постоянно поддерживает в нем «...импульс ...укоренившийся тяжко в сознании: «хлеба!». Под давлением «импульса» Парень и выдает стачечный комитет: естественный человек в толк не может взять, почему люди не работают, не добывают хлеб, когда организм, и не только его собственный, постоянно его требует. Арест стачечного комитета по вине Парня по сути означает, что физиология вступила в противоборство с традиционной нравственностью и на первых порах ее победила. Именно система поставила героя перед труднейшим выбором — жертвовать нравственными соображениями или инстинктом во имя нравственных соображений.

Победа физиологии над нравственностью оказывается в фильме временной, преходящей. За нею следует попытка восстановить разорванную близость с односельчанином — Парень врывается в заводскую канцелярию с требованием освободить земляка. Естественный человек пудовкинских фильмов не рефлективен — он не переживает свое внутреннее противоборство в размышлениях и взвешивании аргументов. В заводской канцелярии Парень учиняет разгром, расшвыривает конторщиков, пытается избить фабриканта. Психологическая энергия противоборства выливается у нерефлектирующего героя трилогии во взрыв, в стихийный бунт. Он является тоже константной чертой художественного мира трилогии и дается по нарастающей. Бунт не столь явствен в «Матери», зато в «Потомке Чингис-хана» разрушительный взрыв повторяется дважды: Баир сначала ранит англичанина — скупщика мехов, который взял у охотника за бесценок дорогую лисью шкуру; затем, после убийства арестованного соплеменника, Баир так же, как Парень, громит штаб оккупантов и спасается бегством.

Бунт Парня заканчивается новым поражением — его избивают в полицейском участке, затем решительный пристав отправляет арестанта на фронт только что начавшейся первой мировой войны. Три года Парень проводит в окопах, ежеминутно сталкиваясь с угрозой смерти. Прежде система старательно поддерживала в естественном человеке чувство голода, теперь вообще готова уничтожить его физическое естество.

В фильмах трилогии системе, враждебной естественному человеку, противостоит миропорядок, который зиждется на иных основаниях. Хр. Херсонский писал в уже упоминавшейся рецензии, что воплощенная Парнем сила сопоставлена в фильме с «революционным заводским пролетариатом, который, добиваясь своих экономических и политических прав, готов голодать во время забастовок» и сознает «необходимость организованных классовых боев тогда, когда крестьянский парень пытается решить «голодный» вопрос эпическим и анархическим бунтом». Миропорядок, воплощаемый рабочими, отличен от бытия, которое вел Парень, тем что физиология отступает здесь перед классовым сознанием, перед борьбой за экономические и политические права. В рамках этого миропорядка достигается в финале картины еще один благотворный эффект — разрешается драматическая вина Парня. Он участвует в штурме Зимнего, получает ранение, и жена когда-то выданного им рабочего отдает Парню и другим красногвардейцам принесенную мужу картошку, перечеркнув тем самым былое прегрешение Парня. Естественные узы близости восстанавливаются внутри нового миропорядка.

История есть учительница жизни. Кинематографическая история может многому научить современное кино. Творя вместе с другими новую кинематографию, Пудовкин создавал две вещи — «методологию киноработы» и собственный художественный мир. Теперь мы тоже озабочены «методологией киноработы» — в спорах и проектах рождаем новую модель кинематографии. Урок Пудовкина ценен своей двунаправленностью — на формы «киноработы» и на глубинные цели художественного творчества, на создание своего киномира.

О. Сашин

Иллюзион

«Пепе ле Моко», Франция (1937)

Мирей Бален и Жан Габен
в фильме «Пепе ле Моко»

По выходе на экраны «Пепе ле Моко» был встречен критикой презрительно. В нем усмотрели лишь набор банальностей, дешевую эксплуатацию восточного колорита и сюжета детективного романа известного сыщика Роже Ашельбе. Публика оказалась прозорливей: «Пепе ле Моко» удачно прошел в прокате. Вскоре нашлись и более авторитетные поклонники. Одним из первых ценителей картины стал Жан Кокто: «В этом году у нас создан шедевр: «Пепе ле Моко». Габен здесь блестяще раскрывает образ, в свое время намеченный Прежаном... В тех кадрах, где Габен, отважившийся «спуститься в город», бежит по лабиринту, мне чудится походка Пьера Ришара-Вильма, который возвращается в легион на встречу с роком. Этот стиль в дальнейшем получит свое окончательное оформление в «Набережной туманов». Но не обязаны ли мы им еще бедняге Деллюку?»[1]

Действительно, предтечей французского «поэтического реализма» был покойный уже к моменту написания статьи Луи Деллюк, его непосредственным предшест-

«Пепе ле Моко» («Pépé le Moko»)
Сценарий *Жюльена Дювивье, Роже Ашельбе, Анри Жансона* (по роману *Роже Ашельбе*). Постановка *Жюльена Дювивье*. Операторы *Жюль Крюгер* и *Марк Фоссар*. Художник *Жак Краусс*. Композиторы *Винсен Скотто* и *Мохамед Игербухен*. В ролях: *Жан Габен, Мирей Бален, Лина Норо, Лука Гриду, Фернан Шарпен, Жильбер Жиль, Гастон Модо, Марсель Далио* и другие. «Пари-фильм Продюксьон».

[1] "Ce soir", 1938, 5 juillet.

венником — Рене Клер со своей актерской школой (в частности, Альбером Прежаном), одним из наиболее распространенных жанров — «колониальные» фильмы, среди которых «Знамя» Дювивье, где играет упомянутый Пьер Ришар-Вильм. Кокто был прав и в своей оценке «Набережной туманов». Можно смело сказать, что все, написанное за последующие пятьдесят лет о «поэтическом реализме» и о месте в его художественной системе фильма «Пепе ле Моко», лишь развивает брошенное мимоходом замечание Кокто. Это касается и одной из главных тем фильма Дювивье — судьбы, преследующей героя.

Весь сюжет фильма может быть прочитан в этом ключе: благородный разбойник Пепе ле Моко, у которого «улыбка для друга и нож для врага всегда наготове», укрывается от полиции в неприступной Казбе — пригороде Алжира. Казба — его «шервудский лес», здесь он всеми почитаемый и жестокий властитель, здесь он окружен преданными друзьями и влюбленными женщинами («на его похоронах будут плакать три тысячи вдов», — сообщает нам голос комментатора). Полиция не решается устроить налет на Казбу, и единственная возможность заполучить Пепе — выманить его из укрытия.

Полицейский осведомитель Режис подсказывает путь — у Пепе есть воспитанник, Пьеро. Если Пьеро принести известие о болезни матери, он выйдет в город, а за ним, на его поиски, отправится и Пепе. План не удается — Пьеро погибает в перестрелке, предателя Режиса казнит Пепе.

Неожиданно в Алжир приезжает со своим богатым любовником некая красавица, дама полусвета по имени Габи. В поиске развлечений она отправляется посмотреть Казбу. Ее знакомят с Пепе, которого поначалу привлекают жемчуга, а затем — обаяние незнакомки, тот полузабытый дух парижских улиц, который она привносит в его изгнание. Возникшая любовь становится второй слабостью Пепе, на которую делает ставку очередной полицейский осведомитель — Слиман. Как и его предшественник, он уверен, что судьба Пепе в его руках. Сообщив Габи ложное известие о смерти Пепе, Слиман толкает ее на отъезд, а Пепе — на побег из Казбы. Цыганка Иньес из ревности доносит Слиману о безрассудстве Пепе, его арестовывают в порту, и он кончает жизнь самоубийством, глядя на отходящий корабль.

Существенным для понимания поэтики этого фильма является вынесенное в его название имя героя. «Моко» — арготическое наименование жителя юга Франции, в данном случае — намек на то, что Пепе родом из Тулона. Пепе как имя собственное во Франции не принято, это, скорее, кличка (на арго «Pépé» означает «старик»). Таким образом «Пепе ле Моко» — это «старик тулонец», вполне правдоподобное прозвище главы преступного мира, которым и является по сюжету картины герой Габена. Однако вполне допустимо и иное объяснение.

Незадолго до съемок у Дювивье Жан Габен сыграл Ваську Пепла у Ренуара в экранизации горьковской пьесы «На дне». К середине 30-х годов Габен обретает огромную популярность, и роль Пепла в это время у всех свежа в памяти. Весьма вероятно, что «Pépé le Moko» для французского уха звучало как «Pépel-Moko», то есть нечто вроде «Пепел-тулонец», вариация на тему предыдущего габеновского фильма. Факт существования связи между этими ролями точно подмечен И. Соловьевой и В. Шитовой в их талантливой книге «Жан Габен», однако авторы, по-видимому, не совсем точно указывают источник и результат заимствования: «Для зала герой «На дне» вор Пепел был, вероятно, сродни тогда же сыгранному Габеном вору Пепе, был, что ли, каким-то «Пепе ле Пеплом». Ренуар шел навстречу этой ассоциации, дав Габену пройтись по улицам нищего предместья так, как проходил Пепе ле Моко по своей Казбе»...[2] Между тем порядок выхода этих двух картин был обратным: премьера «На дне» состоялась в декабре 1936 года[3], а «Пепе ле Моко» — 28 января 1937-го[4], поэтому, вероятно, правильнее говорить о противоположном влиянии. И хотя о серьезной преемственности одного фильма по отношению к другому здесь речь идти не может, поскольку созданы они были почти одновременно, все же некоторая перекличка между ними бесспорна.

Так, например, в фильме Дювивье активно присутствует русская тема: его

[2] Соловьева И., Шитова В. Жан Габен. М., 1967, с. 84.

[3] Bazin A. Jean Renoir. P., Champ Libre, 1971, p. 236.

[4] Anthologie du cinéma. P., C. I., B., coll. "Avant-scène", 1968, p. 254.

первое название — «Белые ночи», среди обитателей Казбы — много русских. Кроме того, с лентой Ренуара их объединяет еще и ряд сюжетных ходов. Пепе, как и Пепел, разрывается между тяготящей его давней связью с одной женщиной и романтической влюбленностью в другую. Спасая проигравшегося Барона от ростовщиков и полиции, Пепел уводит его к себе в ночлежку, расположенную на берегу реки. Она оказывается как бы мини-моделью приморской Казбы, во всяком случае дает столь же надежный кров нарушителям закона. Выход из убежища на волю изобразительно выражается в обеих лентах как выход из павильона на натуру. Ночлежка — интерьер, но Казба — открытое пространство, реально существующий район, и тем не менее Дювивье также снял его в павильоне, отказавшись от выигрышной алжирской натуры. Дело в том, что предпочтение павильона натуре, мастерами «поэтического реализма» было канонизировано как важный эстетический принцип. Карне писал: «...при выстроенной декорации можно сделать почти все, что хочешь, она позволяет придать произведению единство интонации»[5]. Однако «колониальное» кино продолжало традицию, начатую еще Жаком Фейдером в «Атлантиде» (1920), и широко использовало экзотику восточного пейзажа. В этом контексте отказ от натурных съемок в «Пепе ле Моко» — фильме, по тематике примыкающем к «колониальному» жанру, — поступок симптоматичный. Ключ к его пониманию дает Л. Барсак: «Главная идея этого фильма то, что Казба — звериная берлога, лабиринт, неприступная крепость — лучше передается через павильоны, создающие ощущение закрытого пространства, испещренного лабиринтами крутых улочек и пустых стен, чем с помощью документальных съемок реальной Казбы.[6]

И действительно, как только видишь общий план Казбы, сразу приходит в голову ассоциация с лабиринтом: сложная геометрия улочек, переулков, дворов, бесчисленное количество лестниц, соединяющих между собой разные этажи этой конструкции: попади туда — без нити Ариадны не выйдешь. Но ведь и Пепе и Пепла из их тюрем-убежищ вывели женщины, и в обоих случаях это было освобождением, только у Ренуара оно привело к спасению героя, а у Дювивье — к его смерти. В мифе о Тесее и Минотавре столь же гибельным взгляд на корабль оказался для старого Эгея. Идея лабиринта в древнегреческой мифологии метафорически подразумевает связь с морем и с подземным миром. В поэтике французского кинематографа 30-х годов море, порт и корабль — чрезвычайно распространенные мотивы, устойчиво связанные с темой памяти, рухнувших надежд и смерти героя.

Тема лабиринта определяет всю художественную структуру фильма. Она вводит сложную систему «зеркал», «отражений» — почти каждый герой здесь имеет своего двойника (у Пепе — две возлюбленные, за ним следят два осведомителя и т. д.). Получая двойника, персонаж обретает как бы вторую, отраженную жизнь в мире Казбы, которая для главных героев фильма сама по себе является лишь отблеском «настоящей» парижской жизни, существующей в их воспоминаниях. Уничтожению героя всякий раз предшествует уничтожение его двойника (для Пепе — это его названный сын Пьеро).

Взгляды персонажей постоянно направлены друг на друга, вместе с камерой они следят за окружающими и фиксируют траектории их передвижений. Главные объекты слежки — Пепе и Габи — случайные гости Казбы. Идею их чужеродности по отношению к миру, которому они волею обстоятельств временно принадлежат, Дювивье выражает через возможность этих героев посмотреть в камеру. Этой возможности лишен, скажем, полицейский осведомитель Слиман[7], чей взгляд в объектив табуирован на всем протяжении фильма. Ведь Слиман — это сама Казба, потому он и не может посмотреть на нее со стороны. Мир преследователей и соглядатаев мешает героям соединиться — лишь вырвавшись из-под их власти, они могут обрести друг друга.

Тема обреченности счастья героев в земной жизни, без которой немыслим мир «поэтического реализма», находит в «Пепе ле Моко» свое решение не только на уровне сюжета, но и на уровне языка, метафорически.

Наталья Нусинова

[5] Ю. Ш. Раздумья Марселя Карне.— «Искусство кино», 1958, № 5, с. 156.

[6] Barsacq L. A history of film design. N. Y., New American Library, 1978, p. 82.

[7] См. об этом: Lagny M., Ropars M.-CL., Sorlin P. Générique des années 30, P., RUV, 1986, p. 167.

Актуальные вопросы искусства социалистических стран. М., «Наука», 1986

Как часто приходилось вам томиться в очереди у театральной кассы, чтоб попасть на знаменитый спектакль Свинарского, прославленного режиссера из Кракова? А когда вы в последний раз замирали, недоумевали, восхищались, принимая и не принимая острую графику хореографических композиций знаменитого венгерского балетмейстера Имре Экка или пластические миниатюры познаньской труппы Джевецкого? Сколько удалось вам увидеть постановок легендарного «Войцека» из прокатившейся по Европе «бюхнерианы», к которой столь сознательно потянулись в последнее десятилетие новые генерации режиссеров и теоретиков сцены? Еще скажите: имели ли вы шанс составить представление о том, как трансформировались столь мощные некогда традиции чешской сценографии — искусства, оказавшего неоценимое влияние на весь облик национального театра? И могли ли наблюдать за эволюцией выдающегося венгерского кинорежиссера Миклоша Янчо?

Остановимся пока: можно без конца вопрошать, восклицать, возмущаться. Позволю себе лишь коротко сформулировать одну из самых очевидных причин нашего удручающего, непозволительного, опасного даже невежества.

Не только некие бесплотные ведомства, инстанции, но и конкретные люди (в том числе и коллеги-критики), выбирающие для нас «друзей» и «знакомых», годами страшатся сложности, сторонятся проблемности, руководствуются застывшими, внеисторическими оценками и представлениями. Они, эти представления, канонизированные в незапамятные времена, игнорируют изменения в общественном сознании нации, в способах функционирования и особенностях восприятия художественного творчества, они старательно не замечают влияний, взаимопроникновений, взаимосвязей социалистического искусства и искусства Запада. Приведу лишь одно, но зато красноречивое доказательство справедливости этих упреков.

Рассказывая о закупке фильмов в ГДР, киновед, кандидат искусствоведения, сотрудник ВНИИ киноискусства Ю. Тюрин исчерпывающе сформулировал, чем руководствовался он, да и, судя по всему, другие члены закупочной комиссии, отбирая произведения, по которым советский зритель вынужден составлять мнение о зарубежном кино и через него — о культуре народа, его жизни. Отрекомендовав несколько весьма посредственных картин, без колебаний взятых для нашего проката, Ю. Тюрин пишет о тех лентах, что оказались за бортом: «Остальные фильмы показались нам спорными, поэтому мы не сочли нужным приобретать их». Только стоном: «Доколе?» можно, пожалуй, прокомментировать этот простодушный аргумент добросовестного эксперта...

Публицистический зачин рецензии на вполне спокойный академический труд — сборник статей, посвященных искусству социалистических стран,— не дань моменту. Просто показалось нелишним напомнить, что состояние нашего искусствоведения, нашей критики, состояние, на которое мы все сегодня дружно сетуем, непосредственнейшим образом связано с атмосферой, которая традиционно существует вокруг самого предмета исследования. Невостребованность серьезного разговора и неготовность к нему профессионалов, лишенных постоянной возможности нормально, естественно, а не от случая к случаю общаться с изучаемым кинематографом — суть две стороны медали.

Не могу не затормозить рецензию еще одним отступлением. Как редактор отдела зарубежного кино много лет страдаю и не в первый раз публично сокрушаюсь: почти некому сегодня заказать глубокую концептуальную статью, увлекательную, яркую рецензию, выразительный портрет, изящное эссе, да что там — просто грамотное интервью с художником из братской страны.

Много лет страдаю и все это время тщетно пытаюсь понять: как случилось, что столь дефицитные специалисты по кино Чехословакии, Болгарии, ГДР, Монголии (и т. д. — за очень и очень редким исключением) не принадлежат к категории тех, кого хочется читать? И что нужно сделать, что-

бы срочно выйти из этой кризисной ситуации? Думаю, надо сегодня попытаться решить задачу с другого конца: в редакциях, в Союзе кинематографистов объединять и просвещать людей одаренных, самостоятельно думающих и хорошо пишущих. Просвещать последовательно и целеустремленно, активизируя интерес критиков и журналистов (ведь иные, кстати, и не печатаются, потому что не случилось набрести на тему, и автору и редакции необходимую) к материалу, который сегодня доступен лишь самому узкому кругу монопольных владельцев.

Проще говоря, фильмы надо показывать, спектакли и выставки привозить, статьи и книги, посвященные этим фильмам и спектаклям, печатать — и наши, если они талантливые, и переводные; и, наконец, побольше издавать справочников, реферативных сборников и разного рода пособий — силами как раз тех самых узких специалистов. Тогда литераторы — а критика все-таки род литературы — получат знание контекста, без которого порой человек несуетный и основательный и пятистраничную рецензию писать не берется...

Соображения, которые возникают после знакомства со статьями сборника «Актуальные вопросы искусства социалистических стран» (ответственный редактор И. Рубанова), сосредоточены главным образом на перекрестке всех этих затормозивших рецензию отступлений. Во-первых, сборник, созданный силами сотрудников сектора искусства социалистических стран ВНИИ искусствознания, решает, на мой взгляд, просветительские задачи. Во-вторых, некоторые его статьи обнаруживают на себе печать все тех же трудностей, обнажают все те же грехи и беды: тут и отсутствие систематического, неизбирательного общения с культурой другого народа, и острая нужда в искусствоведах, пишущих талантливо, и вакуум, который появление этой книжки вроде бы призвано заполнить.

Потому что ведь если сведена на нет традиция издания подобных сборников, то невольно начинаешь предъявлять к скромной книжке требования, которым ответит лишь всеобъемлющий научный труд. Сразу, однако, подчеркну: при всей своей неоднородности сборник, думается, решил важнейшую из задач: он репрезентативен. И уже потому внушает доверие. В нем представлены, несомненно, наиболее значительные тенденции или самые заметные явления национальных зрелищных искусств, дающие в совокупности целостное представление о направлении поисков европейского социалистического искусства.

Целостности впечатления немало способствует и общая сверхзадача большинства статей — стремление выявить соотнесенность художественной реальности с реальностью исторической, нащупать новые формы взаимодействия культуры и общества. Разумеется, не всем авторам удалось это в равной мере, и все же книга оставляет ощущение, что почти каждый из ее создателей знает о предмете много больше, чем позволяет вместить площадь статьи. Знает материал и по вертикали, и по горизонтали — вероятно, здесь сказываются и преимущества существования под крышей одного сектора (созданного и много лет руководимого покойным Б. И. Ростоцким) театра и живописи, музыки, кино, архитектуры, балета.

Смысловой центр сборника — статья И. Рубановой «Спор о Янчо». И не только потому, что это материал-лидер: ракурс, избранный для разговора, оригинален и точен, смелы и убедительны аргументы и выводы и, главное, интригующе интересен сам сюжетный ход повествования, построенного как постепенное, виток за витком раскручивание авторской концепции. Портрет одного из крупнейших художников мирового экрана (хотя это жанровое определение в данном случае едва ли вбирает все аспекты отношения автора к материалу) захватывает почти весь круг методологических проблем, общих и частных вопросов, которые предполагает исследование социалистического искусства. Здесь и сопряжения разных искусств, и взаимовлияние национальных культур и отдельных художников, и своеобразие того места, которое занимает сильная творческая индивидуальность в художественном процессе, и ее роль в отражении и формировании общественного сознания; стремления к сложной, элитарной проблематике и одновременно к активному зрительскому отклику; истоки, традиции и обновление языка; мировоззренческий поиск и поиски стиля и многое, многое другое.

Нащупав и ясно сформулировав сквозные черты и сквозные темы творчества одного из наиболее дискуссионных и трудных режиссеров мирового кино, И. Рубанова не просто показывает их эволюцию от фильма к фильму, она достигает цельности анализа благодаря тому, что жестко определяет способ существования этих сквозных тем в противоречивом художественном мире Янчо.

Этот способ диалога, а порою и оппозиции диалектических противоречий, как мощная опора, держит высокоинтеллектуальное искусство Янчо, его историософию и поэтику, сгущенную метафорическую образность его дерзко самобытных картин. И еще одно ценное и редкое достоинство статьи: она глубоко научна, антиописательна и в то же время эмоциональна, этот темпераментный рассказ об искусстве ведется на языке искусства, а не выхолощенных схоластических абстракций.

Думается, удача статьи И. Рубановой обусловлена прежде всего методологи-

чески точно поставленной задачей. Ясные параметры замысла определяют и другие удачи сборника. Назову среди них статью Е. Азерниковой «Театральный режиссер ставит фильм», в которой тема, действительно весьма актуальная для кинематографической ситуации в Румынии, раскрывается на примере двух наиболее выразительных режиссерских биографий: Ливиу Чулея и Лучиана Пинтилие.

Исчерпывающая осведомленность автора, свобода владения материалом делают рассказ об экранных и сценических работах объемным, рождают ощущение контекста. А умение зримо представить фильм или спектакль, не только обнажив проблематику, но и воссоздав внешний их облик, в какой-то мере восполняет досадное отсутствие наших собственных зрительских впечатлений.

К сожалению, такой вот личной заинтересованности, неслучайной, неслужебной причастности к материалу не чувствуешь, читая статью Ан. Вартанова о телевизионном кино ГДР. В профессиональном разборе фильмов на современную тему, снятых для малого экрана в 70-е годы, доминирует заземленная интонация благополучной правильности, предопределенности оценок и выводов. В результате возникает сомнение в подлинной необходимости избранной темы — и для автора, и для читателя.

Вторгаюсь в чужую, некинематографическую область, чтобы отослать читателя к добротной, основательной статье В. Колязина о бюхнеровском «Войцеке» в контексте современных театральных идей, и тонкой, легким пером написанной работе Г. Коваленко об исканиях чешских сценографов-конструктивистов, в которой автору удалось выполнить сразу несколько важных задач. Во-первых, статья реконструирует то, что труднее всего поддается реконструкции — внешнее пространство канувших в Лету спектаклей; во-вторых, приближает к нам неповторимую атмосферу театра 20-х годов; и, наконец, в-третьих, неформально, а как бы изнутри, из плоти самого материала выходит к проблемам, существенным не только для развития современного декорационного искусства, но и вообще для искусства сцены.

Обеспечены полезной для нас информацией и другие публикации сборника. Однако замечу, что им недостает либо оригинальности концепции и чеканности изложения (это огорчает в серьезном по замыслу исследовании В. Клюева «Бертольт Брехт — теоретик театра в ГДР»), либо концепции как таковой, авторского взгляда, позиции. Особенно показательны в этом отношении литературно слабые, поверхностные, описательные статьи Г. Беляевой-Челомбитько о балетной публицистике и Р. Лейтес о болгарской опере.

Самые странные и самые разнообразные вещи порождает наше легализованное невежество. Вот, к примеру, вполне характерный телевизионный эпизод.

В театральной передаче ведущий попросил Иннокентия Смоктуновского прокомментировать поиски современных авангардистских трупп, широко представленных на фестивале БИТЕФ в Белграде. Знаменитый артист предпочел не рассказ о том, что увидел, а глубокомысленное искусствоведческое открытие: «Авангард — это Чехов. Ибо он всегда современен». К Смоктуновскому претензий нет — он не театровед, не критик, к тому же известный оригинал. К театроведам? Но их там, в Белграде, кажется, не было, а может, их просто не спросили. Однако что же зрителю-то, обделенному информацией, делать? Постановок театра авангарда ему видеть не довелось, а театр Чехова он давно привык считать реалистическим!..

Всем ясно: единственный способ знать — смотреть, читать, слушать. А пока — так: скоро ли прочтем мы следующую книгу, посвященную проблемам развития искусства социалистических стран?

Нина Зархи

На фестивальных орбитах

Нина Игнатьева

Сегодня приходит автор

Заметки с XXV фестиваля чешских и словацких фильмов

Обычно на своих национальных смотрах чехословацкая кинематография представляет всю годовую продукцию. Не стал исключением и XXV фестиваль чешских и словацких фильмов, проходивший на этот раз в Братиславе: его программу составили все игровые ленты, в создании которых участвовали в 1986 году студии «Баррандов», «Колиба» и «Готвальдов». Написать, однако, о фестивале как об итогах годовой работы чехословацких кинематографистов и точно определить систему координат, в которых существует сегодня чехословацкое кино, вряд ли смогу. А причина проста. Отсутствие необходимого технического оснащения для синхронного перевода, а также показ фестивальных лент не на одной — сразу на нескольких площадках не позволили иностранным гостям смотреть программу вместе со зрителями. Мы расположились в маленьком зальчике «Фильмового клуба», где нас ожидали просмотры пятнадцати картин (из сорока одной, объявленной в смотре). И хотя селекция, судя по всему, была весьма продуманна, тем не менее она осложнила задачу кинокритиков.

Кроме того, не удалось почувствовать характер связей экрана с широкой зрительской аудиторией, которые так ощутимы, скажем, в чутком зале Будапештского фестиваля или под сводами древнего колизея в Пуле, где публика столь щедра на ответные эмоции. Жаль? Конечно. Реакция зрителей нередко добавляет нечто существенное к твоему личному восприятию и уж во всяком случае наталкивает на те или иные размышления. А тут — лишь приглушенные голоса переводчиков, старающихся не мешать друг другу... Говорю это не в упрек устроителям — в объяснение того, что пишу лишь отдельные заметки на полях, комментарий, на обобщенный фестивальный портрет «Братиславы-87» не претендующий.

Если уж высказывать некоторые недоумения, то, пожалуй, по поводу странного, на мой взгляд, отсутствия на чехословацких киносмотрах жюри фестиваля. Это, насколько мне известно, единственный случай в опыте подобных киносоревнований социалистических стран, когда победители выявляются не демократическим голосованием членов жюри, чья работа протекает в ходе самого смотра, а предшествующим ему решением специальной комиссии. Понять подобную практику трудно. Ведь таким образом не завоевываются, а по существу распределяются призовые места. Даже и нам, гостям фестиваля, едва ли не на следующий его день стало известно, кто должен получить основные награды. Например, еще до просмотра картины «Кулаки в темноте» услышали — она считается лучшей и заберет главный приз.

Хотя так и случилось — на сцене братиславского Дворца профсоюзов, где происходило торжественное закрытие фестиваля, постановщику «Кулаков в темноте» Ярославу Соукупу была вручена большая хрустальная ваза,— позволю себе иначе подойти к оценке этой ленты.

...Прага, 1936 год. Молодому боксеру Вильде предстоит матч-реванш с немецким боксером Куртом. В предыдущем их поединке в Берлине победителем был назван Курт, однако решение это было результатом закулисных интриг, а не честного соревнования. И в канун нового единоборства в ход опять пускаются разного рода уловки ради того, чтобы чемпион «великой Германии» стал еще и чемпионом Европы.

Сюжетную историю авторы как бы пытаются погрузить в политический контекст. Оговорка «как бы» здесь не случайна — попытки эти носят неглубокий характер, им отдается, так сказать, формальная дань, не больше. В результате столь важная, если не решающая в данном случае категория времени предстает

маловыразительным, весьма эскизным, приблизительным фоном событий. Не отзывается всерьез на экране то, что происходит в соседней Германии — разгул немецкого фашизма. Хотя немалое место в сюжете занимает история Бланки, подруги героя, авторы, показывая ее участие в судьбе немецкого политэмигранта, отделываются беглой скороговоркой. Линия киноактрисы, которую «держат на крючке» и которая входит в судьбу боксера Вильды с провокационной целью — заставить проиграть матч и за неудачу расплачивается ценой собственной жизни, не только не восполняет указанный выше пробел картины, а, напротив, его выявляет, так как свидетельствует о том, что не историческая правда движет сознанием постановщика, руководит выбором художественных средств, а прежде всего установка на «зрелищный фильм». В картине на первый план выходят эпизоды упорных тренировок и сцены захватывающего поединка боксеров (поставленные, надо сказать, мастерски, великолепно передающие азарт самого боя и накаленную атмосферу зрительного зала), обрастает подробностями и деталями уже упомянутая детективно-мелодраматическая история с актрисой, история, в которой предпочтение отдается привычным экранным эффектам западного кино — вплоть до трупа в кровавой ванне. Антураж кинобоевика начинает брать верх над содержанием.

Соукуп — хороший профессионал. Он умеет создать напряженное действие, поддерживать к нему зрительский интерес. Угадал он и потенциальные возможности в начинающем актере Мареке Вашуте, чьи данные точно, как говорится, легли на роль. Но вот простора для психологического наполнения роли, для серьезного внутреннего развития образа постановщик исполнителю не дал. Мы знаем фильмы Соукупа (например, «Ветер в кармане»), где узнавание героя происходило как раз через постепенно накапливаемую правду непосредственных наблюдений, где, более того, психологический портрет молодого современника носил для режиссера исповедальный характер.[1].

«Кулаки в темноте», режиссер Ярослав Соукуп

В картине «Кулаки в темноте» не ощущаешь авторского присутствия — в смысле глубокого отношения к самому предмету. Если бы ход экранных событий контролировало историческое мышление автора, конфликт мог бы приобрести острую социально-политическую окраску, появилась бы необходимость в такой эволюции героя, когда главным аргументом его победы неизбежно стали бы не «кулаки», а обретенное активное чувство национального самосознания.

Сейчас остается говорить лишь о неиспользованных возможностях.

●

Вопрос о роли автора, о формах, в ко-

[1] См.: Зархи Н. Смотрите, кто пришел...— «Искусство кино», 1984, № 12.

торых реализуются нравственные ориентиры, воплощается авторская точка зрения — наверное, один из ключевых в современном киноискусстве. Разве не становятся импульсом к развитию кинематографа именно те ленты, где отношения автора с действительностью носят самый активный характер, где изображаемая жизнь предстает как часть духовного опыта художника?

В репертуаре «Братиславы-87» такого рода произведением видится фильм Карела Кахини «Смерть прекрасных серн». Для меня он был неформальным лидером фестиваля.

Когда, воспроизводя в памяти эту ленту, задумываешься над тем, чем же обеспечены удивительная свобода ее строения, открытая жанровая структура, естественность движения от повествования едва ли не камерного к почти эпической его масштабности,— поиски ответа неизбежно приводят в круг обозначенной выше «проблемы автора». Потому что рассказ о пражском коммивояжере, пережившем и свое «просперити», и трагический поворот жизни, примечателен не столько данной житейской историей, сколько ее адаптацией в авторском мироощущении. Не добросовестная реконструкция прошлого — характер психологических отношений режиссера со временем, со средой является художественным принципом фильма «Смерть прекрасных серн».

А истоки его сюжета — в коллизии, что близка рождественской сказочке, где незадачливый герой получает за свой благородный поступок награду. Коммивояжер Лео Поппер, служащий фирмы «Электролюкс» (действие происходит в буржуазной Чехословакии), безрезультатно колесит по сельским дорогам в поисках сбыта лишь начинающей входить в обиход бытовой техники. Выручает случай. Тонет в реке человек, с помощью пылесосного шнура Поппер спасает его от гибели. Спасенный — им оказался влиятельный промышленник — в благодарность не только сам покупает у коммивояжера пылесос и холодильник, но и рекомендует представителя «Электролюкса» своим друзьям, партнерам и клиентам.

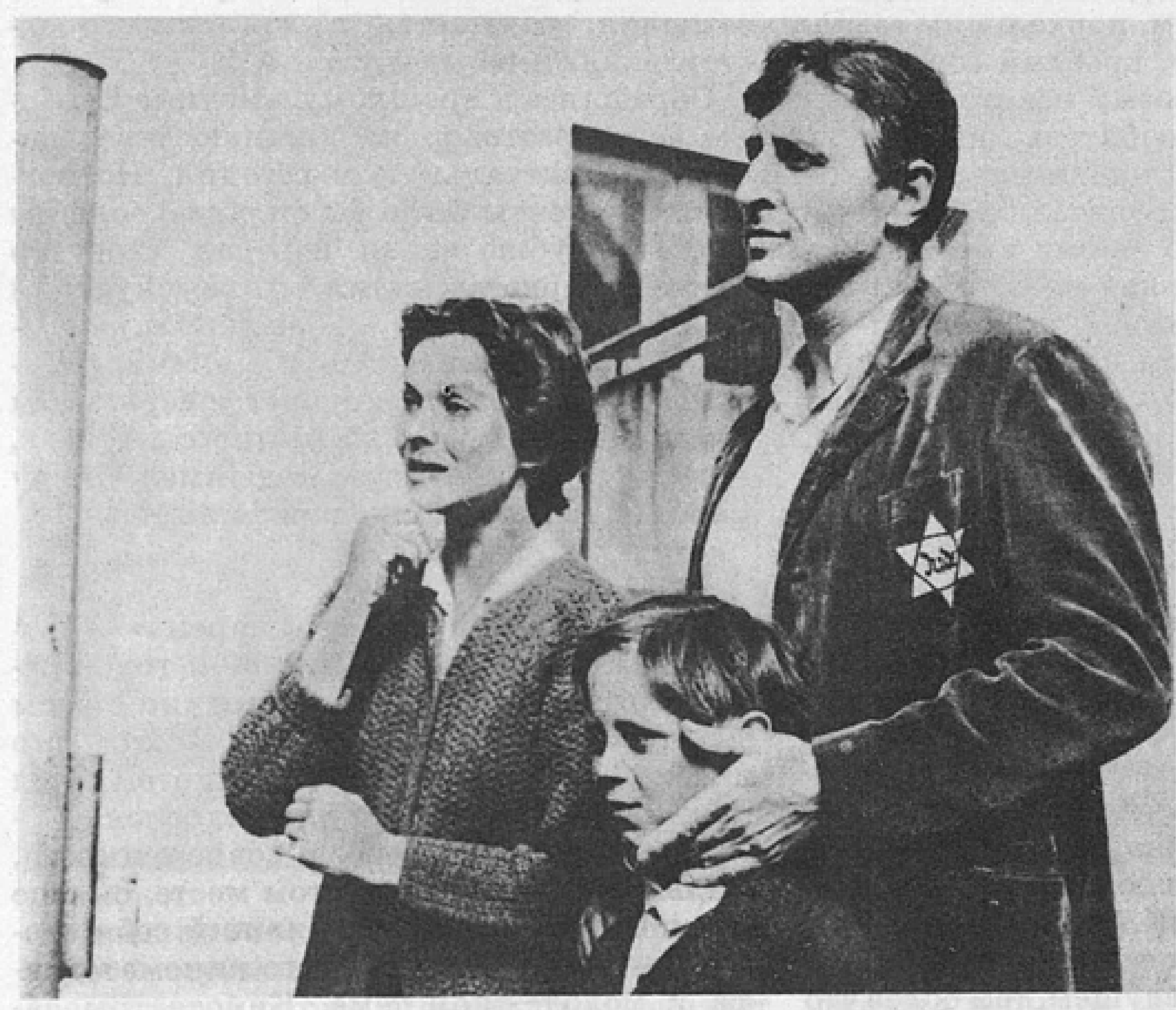
В изображении начала стремительной карьеры героя, в том, как показывается его неожиданное восхождение, больше юмора, чем трогательного сочувствия. А по мере развития действия ироническая интонация звучит все сильней, эпизоды, в которых демонстрируются хитроумные рекламные трюки, сцены грандиозного «ревю с пылесосами», организованного по всем правилам международного бизнеса, вызывают смех. И картины благоденствия семьи Поппер, переехавшей из тесной квартирки в роскошные апартаменты, сменившей скромный стол на изобилие дорогостоящих яств, также даны сквозь ироничный прищур авторского взгляда, не пытающегося всерьез создать впечатление некой розовой идиллии, трезво оценивающего непостоянство «госпожи удачи».

Думается, недаром в фильм входит художник — персонаж, с развитием сюжета впрямую не связанный. Супруга директора фирмы мечтает, чтобы он написал ее портрет. Однако прозорливый мастер прекрасно видит всю пустоту смазливой дамочки. «Это» писать ему неинтересно, он жаждет соприкосновения с истинными ценностями.

Значение этих ценностей непреложно и для незримо присутствующего в киноповествовании автора. Пусть не с язвительной — доброй усмешкой показывает фильм успехи коммивояжера, рвущегося быть «не хуже других» материально процветающих лиц, в сиюминутное благополучие героя режиссер вносит — для нас, зрителей — ощущение иллюзорности *такого* счастья. Да, сам Поппер в зените своей удачи (это упоение великолепно передает актер Карел Гержманек) не чувствует зыбкости почвы — знает это автор. И как контраверзу этому суматошному царству авантюр, где всеми правдами и неправдами надо держаться на плаву, где ореол сытой и «красивой» жизни — единственный свет в окошке, он предлагает иной мир — подлинной красоты, высокой гармонии. Это образ живой природы, образ прекрасных серн. Не случайно не с комической завязки событий начинается фильм, его открывают исполненные глубокого лиризма и трепетного чувства картины земной благодати. Нет, в кадре не запечатленные искусной операторской камерой привычно ласкающие глаз живописные ландшафты. Камера Владимира Смутны не просто снимает пейзажи, она следует за мыслью постановщика, для которого безмолвный пролог — точка отсчета в идейном наполнении ленты. Ведь именно среди прекрасной природы раскрывается *душа* коммивояжера, и, пожалуй, именно в сценах пролога единственный раз в первой половине фильма, рассказывающей о коммерческой деятельности Поппера, совпадут, сойдутся точки зрения на окружающее автора и героя.

Вторая половина фильма возвестит о захвате страны фашистской Германией. Река, замершая под толстым слоем льда. Хмурое серое утро. В этом зыбком сумраке под тревожную барабанную дробь глашатай в длинной шинели известит о протекторате. Резкий слом событий скажется на стилистике ленты, теперь более тяготеющей к метафорическому ряду, более жесткой, хотя режиссер порой разрешает комическим приемом драматическую ситуацию. О положении героя красноречиво говорит шестиконечная звезда на пиджаке: его уволили, семье пришлось покинуть центр Праги. Обыск, разгром квартиры... Реквизирован пруд с карпами — любовь и гордость Лео Поппера, и теперь — «Хочешь карпа?» — выброшенная из воды гитлеровскими офицером рыба бьется в предсмертных судорогах...

Как тем карпам в ледяном пруду, что оставлены без отверстий для воздуха, герою нечем дышать. Он скован, заморожен льдом фашистской оккупации, которая пытается отнять у человека свободу поведения, поступков, свободу мыслей. Авторская концепция времени, связывающая воедино прошлое, настоящее и будущее, привносящая на экран пульс сегодняшнего глобального мышления, решительно выводит действие из ограниченной территории фабульных событий в широкое пространство Истории. И тогда частная судьба героя соприкоснется с народной трагедией Лидице. Тогда окуляры бинокля, в который смотрит Лео Поппер, не просто приблизят, укрупнят увиденное: образ страшной машины фашизма, персонифицированной в бронетранспортере, и образ естественной, свободной жизни, воплощенной в красавицах сернах, мирно пасущихся на лугу, столкнутся в монтажном стыке и станут контрапунктом произведения.



«Смерть прекрасных серн», режиссер Карел Кахиня

Историческое сознание, его логический ход ведут автора дальше, к кульминационной точке фильма. Старших сыновей Поппера должны отправить в концлагерь, мальчикам надо укрепить силы, а продуктов в доме нет, и отец отправляется на промысел. Пытается ловить рыбу — рыбы нет. Единственное, что остается,— сделать шаг, который еще вчера казался абсолютно немыслимым, противопоказанным: поднять руку на прекрасное животное, уничтожить то, что всегда было для него олицетворением самой жизни, ее красоты. Этот момент (не сам выстрел, нет!) вынужденного, отчаянного решения так мастерски подготовлен и снят, так эмоционален, что ударяет словно молния: насколько же чудовищно насилие над естественной человеческой природой!

...Два мальчика уходят в туманную

даль, в свое пока неизвестное будущее.

А бинокль все приближает и приближает к нам изображение двух прекрасных серн...

●

Папилио — это прозвище. В переводе означает мотылек. Пожалуй, оно подходит молодому герою картины Иржи Свободы, которая так и называется — «Папилио». Паренек с открытым, немного наивным взглядом. Только начинающий жизнь, еще незрелый, действительно, с несколько мотыльковым, порхающим сознанием. А рядом Граф, крепкий сорокалетний мужчина, по-своему обаятельный, в меру циничный, любитель авантюры, игры, из тех, кому нравится ходить в предводителях и покровителях. К нему и прилепился Папилио — они вместе работают на заводе. Да и как не прилепиться, к кому, к какой пристани пристать, если девушке, к которой он потянулся душой, пришлось с приходом фашизма спешно эмигрировать вместе с семьей, если отец всего боится, его принцип — оставаться в стороне, а тут независимый, инициативный, решительный человек предлагает свою дружбу...

Иржи Свобода заставляет увидеть Графа как бы двойным зрением: и чуть восторженным, некритичным юношеским взглядом, и взором объективным, непристрастным. Это помогает точно определить ситуацию, верно оценить расстановку сил. Графа устраивает такой подручный, покорный его воле, слепо идущий за ним, ему импонирует роль «учителя», льстит признание как высшего авторитета. Папилио нуждается в ведущем, тем более что видит в Графе защитника справедливости. Потому, не рассуждая, пускается с ним в сомнительные приключения, искренне полагая, что забрать продукты у тех, кто в тяжелое военное время приобрел их нечестным путем, правое дело, что «воровать у вора» — в этом нет никакого греха. Вымогательство, шантаж не кажутся юноше преступлением, если направлены против людей дурных, недостойных. Словом, в фильме идет речь о том, что такое настоящая мораль и как важно различать подлинные нравственные ценности.

События развиваются в пору второй мировой войны, и экран показывает и те силы, которые организуют в Чехословакии сопротивление фашистским оккупантам, подбрасывают листовки, призывая рабочих к саботажу. Но насколько убедительны Граф (актер Милан Княжко) и его компания, изображение их быта, нравов, настолько бледно выглядят подпольщики, их дело. Картина здесь явно не отражает реального напряжения времени и, естественно, теряет свою динамику. Лишь когда возникает обостряющая сюжет ситуация, происходит решающая проверка героев на нравственную прочность, действие получает как бы второе дыхание, обретает упругость. Не выдерживает испытания «сильная личность» — Граф становится предателем. Стреляя в Графа, Папилио поднимается на новую ступень сознания, расстается с ложными представлениями об идеалах.

Обращаясь к прошлому, картина Свободы ведет разговор на важную тему, достаточно актуальную и сегодня. Но воздействие ленты было бы сильнее, если бы точнее, глубже экран передал характер времени, ярче высветил его взыскующий дух. Не информация — переживание времени способно сообщить тот эмоциональный толчок, который отзовется серьезным осмыслением и дня нынешнего. А ведь, наверное, эту конечную цель имел в виду Свобода, когда ставил свой фильм.

●

«Сегодня пришел новый парень» — решительно заявил в начале 80-х годов режиссер Владимир Дрга в картине с этим знаменательным названием. И хотя его парень действительно во многом был принципиально новым для чехословацкого кино молодым героем современности, фильм возник не на пустом месте, он еще раз подтвердил обнаруживший себя особый интерес отечественного кинематографа к молодежной теме. Кинотеатры заполняют главным образом зрители молодые, прежде всего они хотят увидеть на экране себя, хотят войти в соприкосновение с теми проблемами, что открыто или подспудно ставит перед ними действительность. Не ответить этим ожиданиям нельзя. И чехословацкое кино не просто предлагает ряд картин на пользующуюся спросом тему — оно создает целое направление, об идейных и эстетических пристрастиях которого размышляет сегодня критика. Направление это, можно сказать, доминирует на экране. Из лент, что показали нам на фестивале, современности были посвящены как раз фильмы о молодежи. И среди их авторов значились уже знакомые имена Карела Смычека, Вита Ольмера, Душана Клейна, чье творчество ориентировано в первую очередь на молодежную аудиторию, на

проблематику, которая близка ее умонастроениям.

«Пейзаж с мебелью», «Шанс для Антонина», «Кто боится, тот убегает» — в этих лентах звучат отличающиеся по интонации голоса. Но объединяет их стремление вести разговор о том, как жизнь, обращенная к героям отнюдь не чистеньким фасадом уже готового здания, формирует характер, позицию. В картине Смычека тон лирического повествования, которому сопутствует мягкий юмор, ограничен по-своему обаятельной фигуре молодого музыканта Зденека, открытого, доверчивого парня. Ольмер предпочитает манеру более жесткую, приближенную к документальной (что отражает операторское письмо Оты Копрживы), в этой художественной материи правдиво раскрывается судьба героя, который никак не может избавиться от психической травмы, связанной с трагической гибелью жены, упорно ищет выхода из трудно сложившихся житейских обстоятельств. У Клейна поэтический строй кинорассказа о молодом учителе (приехавшем в отдаленную от центра и разоренную недавней войной деревню, чьи жители в подавляющем большинстве цыгане) не снижает драматизма разворачивающихся событий.

Правда, в картине Д. Клейна «Кто боится, тот убегает» нет-нет да и прозвучит нотка сантимента (ох, эти трогательные черноглазые мордашки, этот ничем не замутненный доверчивый детский взгляд!), промелькнет вдруг дань стереотипу (вот-вот прыгнет на подножку уходящего поезда отчаявшийся в успехе, измученный преследованиями герой, чтобы навсегда оставить эти места, но в последний момент остановит его тревожная мысль об участи маленького цыганенка). Однако в целом фильм опирается на такое воспроизведение жизни, в основе которого точный, самостоятельный взгляд художника. Потому и не упрощает режиссер ситуацию и оставляет открытым финал картины. Важно, что учитель не потерял веры, не утратил целеустремленности,— вот что подчеркивает Павел Кржиж, актер, столь полюбившийся зрителям по предыдущим фильмам Д. Клейна «Как мир теряет поэтов» и «Как поэты теряют иллюзии».

«Шанс для Антонина», режиссер Вит Ольмер

К. Смычек и В. Ольмер тоже нашли достойных исполнителей главных ролей в лице Владимира Яворского и Любоша Веселы, но не слишком ли обнадеживают авторы своих героев «светлым будущим», не спешат ли к зрителям с этакой утешительной концовкой, намекая на возможность счастливого брака Зденека с разведенной соседкой («Пейзаж с мебелью») и подставляя Антонину плечо покинувшей было его Марты («Шанс для Антонина»)?

И еще: Антонин один, без матери воспитывает свою трехлетнюю дочку; Зденек, которого сделали отцом чужого ребен-

ка, опять-таки один, без помощи матери, отдает его воспитанию все свои силы... Несколько настораживает такое совпадение сюжетных схем.

А если вернуться к сквозной теме моих заметок и с этих позиций подойти к картинам о молодежи, то достаточным ли окажется в них авторское присутствие? Не о манере, стилистике речь — о масштабе авторских притязаний, глубине художественного исследования. Боюсь, что тогда фильмы дадут основание подумать о другой опасности — задержаться на уровне быта, так и не поднявшись к высотам бытия.

Впрочем, бывают такие случаи, когда приходится показывать именно быт — чудовищный, страшный — показывать как ужасную угрозу потери человеческого в человеке, как распад его духовного, нравственного состава. Нелегкую эту задачу взял на себя Зденек Заорал. Его «Паутина» воспроизводит историю девушки, пораженной жестокой болезнью века — наркоманией. Режиссер делает попытку вскрыть корни этого порока, обнаруживая их в неблагополучном положении в семье, но, скажу сразу, глубины по-настоящему не достигает, взгляд больше скользит поверху, останавливается на банальном. Но вот само состояние несчастной! Ее душевные и физические муки. Ее потухший взгляд, обмякшее тело. Чувство страха. Попытка самоубийства... Кадры намеренно лишены неуместной тут профессиональной искусности, они сняты как бы любительской камерой, с нерезким, чуть затуманенным изображением. Прием этот говорит не только о такте режиссера. О его точке зрения на материал, подсказавшей, на мой взгляд, верный путь художественного решения. Авторская задача меньше всего разоблачительная, фильм говорит о больном, поэтому и предостерегает — с болью.

«Кто боится, тот убегает», режиссер Душан Клейн

З. Заорал показывает страшную реальность. Вера Хитилова сняла фильм в жанре фантастическом. Это ее первая картина для подростков, адрес и жанр несколько обособляют «Волчью яму» в творчестве известного режиссера. Интересно, что эта фантастическая лента не изобилует привычными атрибутами кинофантастики, броскими аттракционами, а эффектной машинерии избегает вовсе. Сделанная очень скромными средствами, она не уводит в область антуража, сосредоточивает внимание на драматическом конфликте, и здесь режиссер находит интересные возможности соединения реальности с фантастическими ее поворотами.

Группа школьников отправляется в горы на лыжную тренировку. Снежная лавина перекрыла дорогу — лыжники по существу отрезаны от внешнего мира. Ощущение изолированности усугубляет та неимоверно жестокая дисциплина, которую насаждают тренеры, прибегающие к психологическому террору, провоцирующие раздоры, столкновения, пытающиеся

посеять среди ребят вражду. Причины столь странного поведения проясняются, когда в тренерах подростки обнаруживают ирреальные черты: это явно наделенные злой волей, агрессивными устремлениями инопланетяне, угрожающие человечеству. Не буду преувеличивать достоинства этой работы, завышать ее оценку, но что ни говори, рука мастера чувствуется. Довольно наивный сюжет Хитилова компенсирует не только профессионализмом воплощения, но стремлением обосновать его этически, нравственно. Режиссер акцентирует ударные моменты в ходе событий, добивается наэлектризованной атмосферы, почти физического ощущения «волчьей ямы» — той ловушки, в которой оказались юные герои. А спонтанно, ненавязчиво развивается мысль фильма, показывающего, насколько опасна для коллектива бацилла недоверия и раскола и как важно сохранять единство, скрепленное чувством гуманности и доброты.

●

... Четыре человека — папа, мама и двое детей — небольшая семья, но если ютится она в крошечной однокомнатной квартирке, налицо явный избыток населения. Сыну негде заниматься, дочке — играть, папа страдает от отсутствия женской ласки... Банки с вареньем и компотом приходится складывать... в тахту, известно, что из этого может получиться, особенно если случается это в комедии. В комедии Душана Папоша «Бежим, он уже идет!» происходят вещи, казалось, совсем непредвиденные: стоило отцу семейства в этой тесноте неловко ударить в стену спортивным снарядом, как (надо было помнить о качестве современного строительства!) образовалась огромная дыра, такая, какая заставила поинтересоваться, куда она ведет. Отныне уже не только папа, но и все домочадцы становятся регулярными посетителями просторной, великолепно оборудованной квартиры соседа, расширив таким образом свою жилплощадь и устроив себе «сладкую жизнь». Этот сюжет авторы разработали с изобретательностью, пластически выразительно, внесли в него к тому же дух «крейзи-фильма», и в результате получилась не очень притязательная, но живая, по-настоящему веселая лента, свидетельствующая по крайней мере о том, что жанр не застыл в обветшалых формах.

А вот в другом жанре — историко-биографического фильма, представленного картиной об известном композиторе Леоше Яначеке — «Лев с белой гривой» Яромила Иреша, кинематограф, к сожалению, остался во власти устаревшего подхода к воплощению образа художника. Иллюстративное изображение процесса творчества. Прямолинейный показ рождения музыкальных образов. Когда на экране прозрачный родник предполагает прямую ассоциацию с чистотой искусства, незамутненным источником вдохновения, могучие стволы деревьев являются знаком долговечности творческого наследия — такая символика свидетельствует, увы, об архаичности киноязыка. Подобная красноречивость повествования задерживает мысль на поверхности, не дает ей продвинуться вглубь, да и образу придает лишь внешнюю многозначительность. «Лев с белой гривой» ничем не заявляет об авторской самобытности.

Достаточно традиционно решено «Шестое предложение» Штефана Угера — тоже фильм исторический. Однако при всей традиционности киноязыка здесь видны попытки создателей фильма прочертить живую линию человеческой судьбы, дать почувствовать ее в движении времени, сквозь призму трезво оценивающего события авторского взгляда. Фильм притягателен именно в те моменты, когда наиболее ощутим образ автора.

●

Не только знакомство с фильмами входило в программу фестиваля. Шли рабочие встречи, дискуссии. Состоялся разговор на тему «Образ современности и современный образ сценариста», в обсуждении просмотренных картин сталкивались разные точки зрения. Но настойчиво звучала мысль о том, что воздух времени должен явственнее ощущаться в кинематографическом пространстве, решительнее должна идти борьба со стереотипами, догматизмом мышления, со старыми эстетическими предрассудками. Ясное историческое сознание, живой перспективный взгляд, обновление художественных форм — реальные предпосылки интересных творческих поисков, новых кинематографических удач.

Что ж, будем ждать.

Сегодня приходит автор.

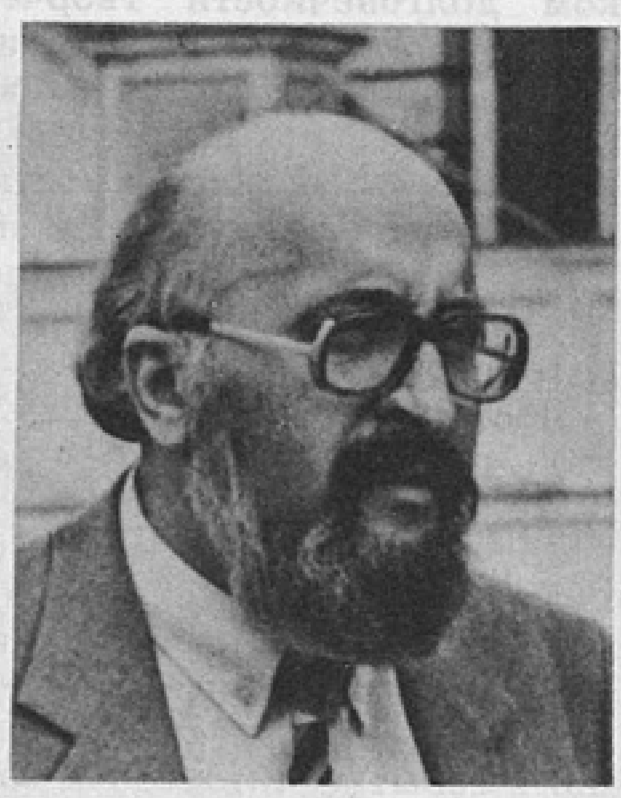
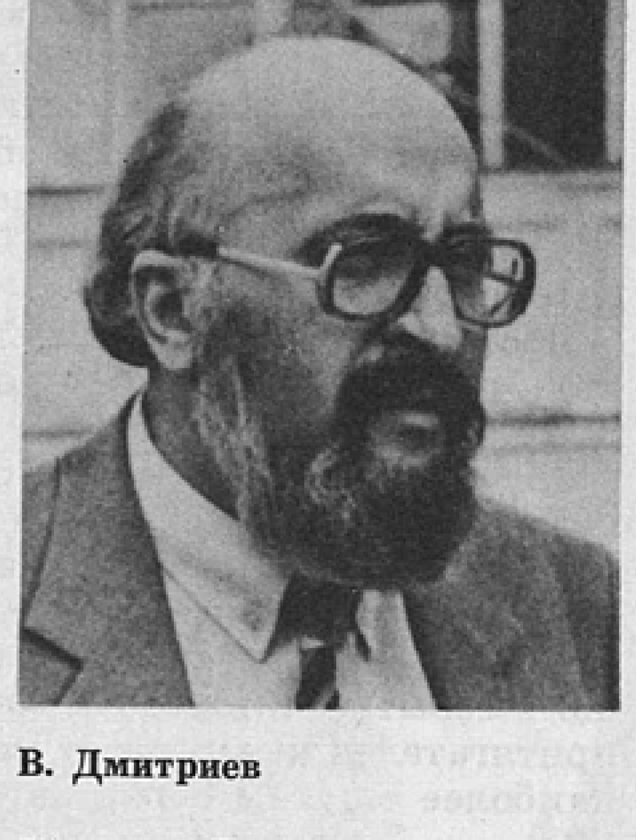
Братислава — Москва

Дискуссии

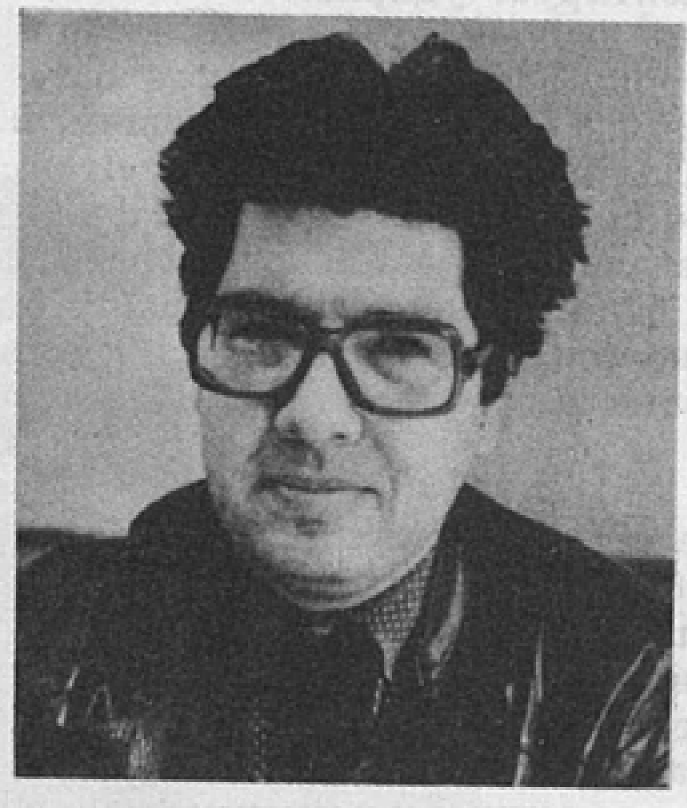
Владимир Дмитриев — Кирилл Разлогов

Обновление... которого нет

Советские киноведы размышляют о путях развития западного киноискусства

В. Дмитриев



К. Разлогов

В. Дмитриев. Кирилл Эмильевич, у меня есть к вам один, может быть, неожиданный вопрос. Не кажется ли вам, что в настоящее время мы присутствуем на похоронах западного киноискусства? Не в том, разумеется, плане, что фильмы больше не будут сниматься или их начнут делать меньше в связи с развитием видео — это явление оставим в стороне,— а просто потому, что мы не видим сейчас на Западе такого сильного кинематографического направления, которое определяло бы развитие кино в целом. На моей памяти последним таким направлением был «новый Голливуд» середины шестидесятых годов. В региональном же кино памятен недавний взлет австралийского кинематографа, который на сегодняшний день уже утратил силу самостоятельного феномена, поскольку его ведущие мастера уехали с «зеленого континента» и работают в других странах мира. Грустно, что давно нет ни явления, равновеликого итальянскому неореализму, оказавшему огромное влияние на развитие мировой культуры, ни даже явлений более локальных — вроде французской «новой волны», социального фильма Швеции, «молодого кино» ФРГ... Поэтому я и говорю о похоронах, хотя, бесспорно, отдельные заметные картины появляются.

К. Разлогов. Прежде чем попытаться ответить на ваш вопрос, сразу отмечу, что мы с вами можем говорить даже не о фрагменте, а о фрагменте фрагмента мирового экранного искусства. Для телевидения и видео создается в десятки раз больше произведений (в самом широком диапазоне: от телесериалов, публицистических фильмов до экспериментальных опытов видеоискусства), чем для кинотеатров. С этой продукцией мы, как правило, вообще не знакомы, хотя, может быть, именно она дает ныне основные продуктивные импульсы экранному творчеству.

Далее. Игровых полнометражных кинофильмов в мире ежегодно создается около шести тысяч. Из них более двух третей приходится на страны юго-восточной Азии (Индия, Япония, КНР, Гонконг, Тайвань, Филиппины, Таиланд, Индонезия и другие страны) и только около тысячи производится собственно на Западе, то есть в США, Канаде и Западной

Европе. Но и здесь мы обычно имеем дело только с картинами, попавшими в международный оборот, почти полностью игнорируя, скажем, региональное кино, которое существует и в США, и во Франции, и в Испании («баскская» и «каталонская» школы), а также практически все формы альтернативного кинопроизводства («подпольное кино» в США, «параллельное кино» в странах Западной Европы и т. п.).

Конечно, такая «избирательность» — не только вина, но и беда нашего киноведения. Полноценное изучение телевизионного и видеоискусства возможно только в

«Полтергайст»,
режиссер Тоб Хупер

результате длительного пребывания в соответствующих странах. Вероятно, здесь сможет помочь создание научной видеотеки, будь то в Госфильмофонде, в Союзе кинематографистов или во ВНИИ киноискусства. Но, по правде сказать, боюсь, что эти видеотеки скорее начнут латать еще весьма многочисленные прорехи в наших познаниях о текущем западном кинорепертуаре, чем будут ориентироваться на явления, по ложной традиции считающиеся периферийными.

Что касается кино стран зарубежного Востока, то здесь необходимо создание новых школ исследователей, владеющих соответствующими языками, постоянно выезжающих в страны и потому способных стать действительными знатоками своего дела. Не могу признать нормальным, что из-за отсутствия специалистов мне пришлось писать для нового «Киословаря» десятки статей о кинематографиях Азии и Африки по вторичным источникам, в лучшем случае — на основе случайно просмотренных фильмов.

Теперь по существу поставленного вами вопроса.

Я думаю, что разговор о «похоронах» может сопровождать любую кардинальную смену направления развития киноискусства, ибо на нашей памяти в середине пятидесятых хоронили неореализм, где-то на изломе шестидесятых годов — интеллектуально-философское кино, в начале семидесятых — политический фильм и так далее. Правда, для «похоронных» настроений мы имеем сейчас, пожалуй, больше оснований, чем тогда, но не потому, что кино прекратило развиваться, а по той причине, что кинематограф порвал с традиционной системой ценностей, сложившейся в мировом киноведении. Что я в данном случае имею в виду?

Если огрублять, то мне кажется, что кино развивается десятилетиями.

Один рубеж можно обозначить, условно говоря, 1957—1959 годами. Это был период широкого прорыва к зарубежному зрителю кинематографий социалистиче-

ских стран, в первую очередь советской, период конца гегемонии американского кино, когда центр мирового кинопроцесса переместился в страны Европы — с нашими фильмами «Летят журавли», «Балладa о солдате», французской «новой волной», выходом на первый план таких художников, как Феллини, Антониони, Висконти, Бергман, ряда других мастеров-интеллектуалов. Здесь, по-моему, идеально совпали развитие кинематографа и ценностная ориентация критики. Почему?

Потому что именно тогда кино стало претендовать на эстетическую зрелость по причине усложненности кинематографического языка. Произведения «философского кино» высоко оценивались и критикой, и, условно говоря, широкой аудиторией в силу того, что аудитория-то как раз была уже не массовая, а (в результате резкого падения кинопосещаемости на Западе в течение пятидесятых годов) более узкая. Ведущими социальными слоями, определявшими коммерческий успех, стали студенчество и интеллигенция, ценностная ориентация которых совпала с тем, что хотели сказать крупные мастера-интеллектуалы, работавшие, кстати, и раньше, но до поры остававшиеся на периферии мирового кинопроцесса...

«Е. Т.» («Инопланетянин»), режиссер Стивен Спилберг

В. Дмитриев. А вам не кажется весьма любопытной одна вещь? Завершен жизненный путь многих больших мастеров — вспомним Уэллса, Висконти, Пазолини, Трюффо, Рошу, — но другие крупные художники продолжают работать. И вот в том, что они делают, момент кризиса виден, по-моему, абсолютно явственно: они то и дело обращаются к своему прошлому. Что такое «Джинджер и Фред», недавняя лента Федерико Феллини с ее раздраженным неприятием современной телевизионной эстетики? Это неизбывная ностальгия по уходящему искусству, по собственному творчеству. Что такое фильм «Фанни и Александр»? Не что иное, как антология приемов, сюжетных и нравственных мотивов Бергмана. Что такое «Ран» Акиры Куросавы, на мой взгляд, бесконечно затянутая, сверх меры эстетизированная картина? Это случай, когда режиссер, не имея точки опоры в искусстве наших дней, тщательно реконструирует давно исчезнувшее, используя опыт «Семи самураев» или «Телохранителя». Именно они, ленты великих мастеров,— для меня, во всяком случае — и создают ощущение завершенности: нечто важное исчезло, а на смену ему фактически ничего не пришло.

К. Разлогов. Я-то лично думаю, что этот кинематограф начал хоронить себя уже в середине шестидесятых годов. Поэтому

интеллектуально-философское кино, и сегодня представляющееся некоторым критикам чуть ли не идеальным путем развития киноискусства, быстро сменилось явлением, о котором напомнил в своей статье критик Н. Савицкий[1], — «фронтальной политизацией» западного кино. Естественно, этот термин относится не к современному периоду (сегодняшняя политизация или, точнее, антисоветизация — явление более локальное и совершенно иной идейно-художественной природы) и даже не к ситуации, что наблюдалась лет десять назад, а к кино двадцатилетней давности, начиная с картины Алена Рене 1966 года «Война окончена». События в мировой общественной жизни в то время привели к тому, что политическая проблематика неожиданно оказалась в центре внимания западных кинематографистов.

Одновременно в середине шестидесятых годов — и это мне хотелось бы подчеркнуть особо — кинопроцесс впервые стал мировым. В конце пятидесятых на Западе значительно чаще, чем в предыдущие годы — годы «холодной войны», стали появляться фильмы социалистических стран, и эта тенденция в целом сохранялась и в последующее десятилетие, коль скоро политизация экрана, тогда носившая по преимуществу антибуржуазный характер, при всех ее неизбежных издержках и отдельных антикоммунистических мотивах, по сути своей не противоречила социально-политическим устремлениям социалистического искусства.

Начало шестидесятых годов явилось и периодом выхода на мировую арену кинематографий стран, освободившихся от колониальной зависимости. Тогда же стали осознаваться как самобытные художественные феномены национальные школы; так называемое «новое кино» в малых странах Европы, в Канаде, в Индии, в странах Латинской Америки. Это было время взлета кубинской кинематографии, кино борющегося Вьетнама — кинематографий, которые по своим эстетическим принципам резко расходились с принципами, условно говоря, голливудского типа (хотя я не люблю этот термин) или, точнее, с традиционными формами повествовательного кинематографа.

Не раз разгорались споры о том, насколько традиционная эстетика может служить основой формирования антибуржуазного кино. Об этом довольно много написано. Здесь мне хотелось бы подчеркнуть, что политическое кино живо и сегодня. Коста-Гаврас, один из лидеров традиционного политического фильма, то есть фильма, построенного по канонам детективного, интригующего сюжета, в начале восьмидесятых годов сделал прекрасную картину «Пропавший без вести» по тем же принципам, которыми он руководствовался в создании фильма «Дзета» (1969). Итальянский политический фильм, хоть и в несколько ослабленном виде, продолжает существовать и до сих пор: все мы видели телевизионную картину Дамиано Дамиани «Спрут».

Сохранился и «деконструктивный» кинематограф, представленный, скажем, Жаном Мари Штраубом с его чрезвычайно скучными, но действительно разрушающими привычные стереотипы восприятия фильмами. Мы всегда узнаем специфический почерк Жан-Люка Годара, выработанный им как раз в период политизации киноискусства на основе разрушения иллюзии правдоподобия происходящего на экране, которому он остается верен и в своих недавних картинах: «Приветствую тебя, Мария!» (вариант современного прочтения сюжета о непорочном зачатии) и «Имя — Кармен». Именно поэтому эти ленты порой выглядят безнадежно устаревшими. И в этом смысле я с вами вполне согласен.

В. Дмитриев. Можно признать справедливость большинства высказанных вами соображений. Но я бы хотел продлить некоторые из них во времени, и тогда, возможно, мы с вами придем к несколько иным выводам. Возьмем, допустим, Коста-Гавраса, которого вы справедливо похвалили за «Пропавшего без вести», одну из вершин современного политического кинематографа. Но не забудем, что после этого режиссер сделал картину «Ханна К.», где сложнейшая проблема, связанная с ближневосточным кризисом, получила, на мой взгляд, весьма наивную транскрипцию, даже в отдаленной степени не способствующую пониманию реальной ситуации в регионе. А затем — к всеобщему, полагаю, удивлению — Коста-Гаврас, интеллектуал и политолог, потратил силы на совершенно незначительный фильм «Семейный совет», возвращаясь к избитым традициям гангстерской ленты: немного мелодрамы, чуть-чуть комедии, ничего серьезного, максимум иронии. В принципе можно объяснить, почему эта лента поставлена именно сейчас, но мне не очень по душе

[1] См.: «Искусство кино», 1986, № 8, 9.

любовь Коста-Гавраса к кинематографическим забавам.

Вообще что-то странное происходит с подобными забавами. Сейчас кино технически неимоверно усовершенствовалось. Можно только подивиться тому, как чисто работает в кинематографе трюк, как легко воспроизводятся на экране характерные особенности любого жанра, как сложнейшие комбинированные съемки создают ощущение полной реальности фантастического мира. Но зачастую подобное техническое совершенство приводит к весьма грустным результатам. Приведу, может быть, неожиданное сравнение. В 1954 году иммигрант из Америки Жюль Дассен поставил во Франции знаменитый «черный фильм» «Потасовка среди мужчин», где подробно воспроизвел ситуацию ограбления. Сделал он это не ради забавы, а для того, чтобы наглядно продемонстрировать огромную разницу между человеческим содержанием своих героев и тем неправедным делом, которым они занимаются. И получилась картина о невозможности отказаться от самого себя, о человеческом, побеждающем профессиональное. И вот совсем недавно известный американский режиссер Уильям Фридкин снял ленту «Жить и умереть в Лос-Анджелесе», тщательно изобразив в ней механику изготовления фальшивых денег. И эта механика, я уверен, существует в фильме сама по себе. Есть технически совершенный трюк, но нет тоски, которая была у Жюля Дассена, нет ощущения неминуемой расплаты за поруганный талант, направленный на недостойное дело. Не отнимешь у Фридкина ни точности в воспроизведении атмосферы действия, ни превосходного монтажа, но веет от заложенной в картине дегуманизации прямо-таки кладбищенским холодом. Вот фильм, который должен понравиться роботам.

К. Разлогов. Что касается картины «Жить и умереть в Лос-Анджелесе», на мой взгляд, она действительно мертва, но скорее не по отношению к Дассену, а в контексте творчества самого Фридкина, в особенности по сравнению с его же фильмом «Французский связной», где авантюрная ситуация была показана со значительно более острым акцентом именно на *человеческом*, что объяснялось и дарованием исполнителей, и своеобразной неистовостью стиля, которой не мешали, а помогали блестяще поставленные трюки, к примеру, классическая погоня, уже тогда воспринятая как самоцель.

Суть проблемы, на мой взгляд, в том, что в конце семидесятых годов в западном кинематографе произошел новый, не столько политический, сколько социально-культурный перелом. Мы привыкли к тому, что изменение политического климата в отдельных странах и в мире в целом влияет на содержание киноискусства, на его идейную направленность.

Но есть и другая, не менее важная сторона кинопроцесса, связанная с изменениями в функционировании искусства экрана в обществе. Перелом, произошедший в конце семидесятых годов, по-моему, перенес основную тяжесть развития мирового киноискусства — хотя думаю, что подавляющее большинство критиков со мной не согласится, — в сторону совершенно иного типа художественного мышления, которое резко отличалось от того, что существовало ранее. Точно так же, как «Война окончена» была рубежом политизации, здесь началом нового этапа стал выход на экраны в 1977 году фильма Джорджа Лукаса «Звездные войны».

Каковы же отличительные черты этого нового типа произведений? Прежде всего рост зрелищности. Это своего рода компьютерный кинематограф, где главное — самодовлеющий эффект: будь то космические битвы, изготовление фальшивых денег, погони или катастрофы.

Но суть во второй — внехудожественной стороне процесса. Как мне кажется, вообще развитие кино — искусства, ориентированного на широкую аудиторию, лишь в очень незначительной степени зависит от собственно внутрихудожественных механизмов. Иногда, как, скажем, в период интеллектуализации и политизации кинематографа, устремления творческой среды и основной массы посетителей кинотеатров могут и совпадать, но значительно чаще они расходятся. В семидесятые годы критики (в том числе и мы с вами) и зрители разошлись кардинально по одной простой причине: распался мировой кинопроцесс и раскололась мировая киноаудитория. В мире — и в этом причина популярности картин типа спилберговских — произошло резкое омоложение большей части аудитории. Если раньше, в конце пятидесятых, в шестидесятые годы, мы говорили о том, что главную аудиторию кинотеатров составляет юношество, и поэтому от молодежного бунта к политизации кинематографа был всего один шаг, то сейчас,

как мне кажется, и об этом западная пресса пишет довольно много, действительно массовый успех кассовым фильмам (их мало: 10—15 кинолент в год, но именно они — мы не можем этого отрицать — определяют состояние наиболее влиятельных типов кинотворчества) создают дети от 7 до 13—14 лет, то есть аудитория стала по преимуществу детско-подростковой.

В свое время в «Правде» была опубликована статья Ильи Фрэза в защиту «семейного фильма». Она была воспринята с симпатией. Все говорили: да, да, это то, что нужно, но никому в голову не приходило, что такие фильмы важны не только идеологически и нравственно, но именно они-то и интересны зрителю. Аналогичные чувства вызывают сегодня и зажигательные речи Р. Быкова.

А ведь уже целых десять лет, как «семейный кинематограф» не просто существует, а буквально «срывает банк» в кинотеатрах мира. Картины, рассчитанные на детское восприятие, внезапно стали завоевывать такие широкие аудитории, которые некогда представлялись просто нереальными. Причем это явление наблюдается не только в западной культуре, а и в социалистических странах; да и у нас ощутимы первые его симптомы: в последние 20 лет падала посещаемость всех зрелищных мероприятий (кинотеатров, театров, концертов), кроме цирков, верность которым сохраняют именно дети (с родителями). Наши зрители имели возможность познакомиться с одним из лучших западных образцов этого нового типа киноискусства: картиной Вольфганга Петерсена «Бесконечная история», к сожалению, несправедливо обойденной вниманием профессиональной критики[2].

Нужно иметь в виду, что ребенок 7—8 лет охотнее, нежели юноша 16—17 лет, пойдет в кино с родителями. В результате «семейные картины» действительно оптимизировали успех, в то время как ленты, рассчитанные на взрослых, исключали детей, и поэтому их аудитория сокращалась вдвое-втрое.

«Жить и умереть в Лос-Анджелесе», режиссер Уильям Фридкин

С другой стороны, особенностью детского восприятия является любовь к многократным возвращениям к одним и тем же текстам (сказкам, фильмам и т. д.), что также способствует росту посещаемости «боевиков».

Угадав эту мутацию, Джордж Лукас, который в 1972 году поставил интеллектуальную фантастическую ленту «THX 1138», а в 1973 году — блестящую ретро-картину «Американские граффити», затем изменил своему амплуа. Я здесь не касаюсь достаточно сложных идеологических игр, в которые позднее был включен его фильм «Звездные войны» в связи с проектом СОИ, поскольку об этом уже много написано, в том числе и мной. Мне хо-

[2] Рецензию на этот фильм см. в «Искусстве кино», 1987, № 2.

чется сейчас просто подчеркнуть одну особенность: Лукас нашел формулу успеха.

Обратимся к другому лидеру мирового проката. Что такое «Инопланетянин» («Е. Т.») Стивена Спилберга? Это история ребенка, который дружит с пришельцем из иной галактики, разворачивающаяся в благородном и неиспорченном мире детства. Кстати, в этом гуманистический пафос некоторых картин такого рода, хотя, естественно, далеко не всех. Не случайно Спилберга называют Уолтом Диснеем современности, ведь фантастический успех лент фирмы Диснея, в том числе и сегодня, объяснялся их ориентацией на эту самую юную аудиторию.

В. Дмитриев. Я опять во многом согласен с вами, но некоторые выдвинутые вами весьма любопытные концепции мне хотелось бы оспорить. Безусловно, кинематограф на Западе в настоящее время в значительной степени сориентирован на детскую аудиторию, на «семейный фильм». Но дело еще и в том, что само понятие детского и «семейного» фильма в настоящее время модифицировалось, и поэтому картины Уолта Диснея при всем их совершенстве вряд ли могут служить примером для современного искусства. В последние 10—15 лет приключенческие сюжеты интеллектуализировались. Их научились выстраивать одновременно как бы на нескольких уровнях. Возьмем для примера шедшую у нас в прокате картину Брайана Де Пальмы «Наваждение». Ее может смотреть и неподготовленный зритель, поскольку ему предлагаются криминальный сюжет, загадка и мелодраматический надрыв, разрешающийся счастливым финалом. Но знаток истории кино сразу же увидит в ленте второй пласт, поскольку она есть не что иное как вариация на тему работ знаменитого Альфреда Хичкока и пронизана реминисценциями — серьезными и пародийными — из его фильмов «Психо», «Головокружение», «В случае убийства набирайте «М» и других. Происходит важная и любопытная вещь: ребенок и кинематографически необразованный человек могут смотреть «Наваждение», поскольку фильм увлекает их сюжетом. Взрослый человек и киноман, не пренебрегая развлечением, получат дополнительное удовольствие от разгадывания кинематографических кроссвордов. Подобный принцип сейчас широко распространен, и не только в области «семейных» произведений. При всем желании не назовешь «семейной» одну из последних картин Жан-Люка Годара «Имя — Кармен», не так давно показанную в Москве в Центральном Доме кинематографистов. Большинство нашей аудитории не приняло этой ленты, прочитав ее на поверхностном деструктивном уровне. Но в профессиональной аудитории картина все же требовала иного подхода, поскольку ее создатель то и дело отыгрывает мизансцены, сюжетные ситуации и названия многих знаменитых фильмов мирового кино. Годар — давний сторонник интеллектуальных игр, но подобные игры у упоминавшегося Брайана Де Пальмы или, допустим, у Стивена Спилберга могут быть отнюдь не интеллектуальными, хотя понимание их требует определенной литературной и кинематографической «начитанности». Многократно обсуждавшиеся у нас в прессе «Челюсти» Спилберга имеют прямой отсыл к «Моби Дику» Германа Мелвилла. «Инопланетянин» того же режиссера на девяносто девять процентов понятен в любой аудитории из-за простоты фабулы, несложности трюков, гуманистического посыла. Но один процент зрителей уловит здесь и полемику с прежними научно-фантастическими картинами, в которых ставился знак равенства между физическим уродством пришельцев из космоса и их изуверской сущностью. Спилберг утверждает, что уродство «инопланетянина» — понятие весьма относительное. Несравненно важнее некое внутреннее родство маленького человека и «Е. Т.», почему фантастический герой фильма Спилберга, пугающий зрителей в первый момент своего появления, и вызывает в финале самую трогательную симпатию. Еще дальше пошел западногерманский режиссер Вольфганг Петерсен, сделавший в США вслед за «Бесконечной историей» картину «Враг мой» о дружбе человека с чудовищем. По сюжету они оказываются вдвоем на чужой планете, противостоят опасностям, по необходимости помогают друг другу, в результате чего между ними, столь различными внешне, возникает дружба.

К. Разлогов. Думаю, что тенденция максимально упростить структуру произведения и в то же время вывести его на уровень сложных кинематографических реминисценций не нова. «Многоэтажное» построение, воспринимаемое одинаково восторженно неподготовленным зрителем и человеком, изощренным в вопросах не только кино,

но и культуры в целом, давно доказала свою жизнеспособность и художественную продуктивность. Вы назвали имя Хичкока в связи с Брайаном Де Пальмой и, безусловно, имеете на то веские основания. Ведь именно Хичкок был в пятидесятые годы тем мастером, которого больше всего ценили за эту самую многослойность. С одной стороны, детективная интрига, завлекательная и развлекательная; с другой — утонченная внутренняя самоирония, изощренное формальное мастерство. И те почести, которые ему оказывались впоследствии, скажем, мастерами французской «новой волны», идут в унисон с успехом его картин при их недавнем повторном выпуске на экраны практически во всех западных странах. Кстати, Хичкок интересен для того направления, о котором вы говорите, еще вот почему. При всей заземленности его сюжетов, они всегда носили в той или иной мере метафизический характер, ибо шли от достаточно традиционных религиозных представлений о борьбе между добром и злом, пороком и добродетелью, что вообще свойственно некоторым формам детектива. И — перенесемся прямо в наше время — тот же «Инопланетянин» может восприниматься как пришествие «нового мессии», и картина Джо Данте «Гремлины» (Спилберг здесь выступил в качестве продюсера) — по сути есть новый вариант рождественской сказки, продолжающей хичкоковскую линию, то есть сказки страшной. Кстати, утверждение, что сказки не страшны, глубоко ошибочное. Сказки, легенды, мифы и предания, если их читать не во вторичных вариантах, не в переработке различными писателями, а в близкой к фольклору записи, как правило, содержат много ужасного, и это детьми воспринимается вполне естественно.

Возрождение сказочно-легендарного мышления, религиозных мотивов в этом кинематографе придает ему и художественную, и идеологическую респектабельность. Подобного рода произведения оказываются подсоединенными к архетипам человеческой психологии, к мотивам, истоки которых уходят в далекое прошлое.

Тут можно вспомнить дискуссию по поводу последнего романа Чингиза Айтматова «Плаха», в ходе которой вопросы правомерности соотнесения героев — с религиозными прототипами, сюжета — с архетипическими мотивами получили достаточно широкое освещение. Мне кажется, лучшее в том кинематографе, о котором вы говорите, объясняется подсоединением к выдыхающемуся современному искусству Запада могучих древних истоков, которые даруют ему, во-первых, продление жизни, и, во-вторых, силу эмоционального воздействия, причем не только на людей, умудренных кинематографическим опытом, но и на тех, кто предпочитает непосредственный контакт с происходящим на экране.

«Приветствую тебя, Мария!», режиссер Жан-Люк Годар

В. Дмитриев. Здесь, мне думается, вы абсолютно правы. Наконец-то мы вышли на очень важную мысль, которая, как мне представляется, в нашем киноведении практически не дискутировалась. Широко распространенное убеждение в том, что введение в те или иные фильмы мотивов страшной сказки свидетельствует о падении нравов, глубоко неверно. Стоит подумать, почему призраки, зомби, вампиры, ранее существовавшие на окраине западного кинематографического бытия, теперь все более смело вторгаются в произведения больших художников? Не потому же только, что на этом хотят собрать деньги? Выгоднее как раз зарабатывать на сенти-

ментальности, поскольку определенные категории зрителей не хотят смотреть страшных картин. Дело в том, что действительно в настоящее время кинематограф во многих странах мира всеми силами пытается обрести второе дыхание, опираясь как на сильную собственно кинематографическую мифологию, так и на мифологию литературную, причем настолько мощную, что она способна оплодотворять искусство еще многие столетия. Другой разговор: на каком художественном уровне этот процесс осуществляется. Вот вы упомянули «Гремлинов» Джо Данте, весьма любопытную, очень страшную и очень смешную ленту, причем сделанную так, что перепады от страшного к смешному в ней невозможно предвидеть. Смотрящий ее зритель то замирает, вцепившись в ручки кресла, то хохочет над чудовищами, творящими немыслимые безобразия. Это, конечно, рождественская сказка, но особого рода. Ведь рождественская сказка — жанр добрый: люди собираются у камелька, выясняют отношения, мирятся, готовят себя к будущему дню. А у Джо Данте жанр взрывается кошмаром, и не потому, что этого так уж хочется, а потому, что в фильме звучит — пусть весьма робко — горькая мысль о неразвитости человечества, не имеющего права на чудеса природы, поскольку оно не научилось с ними обращаться. Человечество совершает простейшие ошибки — и природа мстит ему страшно и жестоко.

То, что обсуждается на уровне высокой литературы, на несравненно более низком уровне исследуется и кинематографом. Приобщение к вечной мифологии, древу литературной жизни очень полезно. Жаль только, что подобное приобщение зачастую идет по периферийным направлениям, приводит к кинематографу чисто трюковому, о чем мы уже говорили. Я высоко ставлю Стивена Спилберга, он настоящий мастер и большой выдумщик, один из самых одаренных американских режиссеров в настоящее время, и у него немало картин, где трюк не имеет самодовлеющего значения. И в то же время он снимает, допустим, приключенческую ленту «Индиана Джонс и храм судьбы», напичканную самоцельными пустыми фокусами, от которых попросту нет передыху. Пример Спилберга показывает, что умение сочинять может сработать вхолостую, если, приобщившись к кинематографической или литературной мифологии, автор не осуществит некий прорыв в современность. Такой прорыв, между прочим, в некоторых картинах приобретает весьма неожиданные формы. Мне, например, очень интересно следить за постоянно повторяющимся в современном кино мотивом возмездия, облаченным в сказочные сюжеты. В «Гремлинах» мстит природа. В «Подмененном ребенке», снятом в Канаде англичанином Питером Медаком, мстит призрак невинно убитого ребенка. Или вспомним «Полтергайст» Тоба Хупера. Построен дом на кладбище, ради получения коммерческой прибыли осквернены могилы. Вступиться за мертвых некому, и они сами начинают бунтовать, устраивая фантастический погром. В непривычной для нашего кинематографа и в весьма традиционной сказочной форме утверждается важная идея: ничего не прощается. Есть историческое возмездие, нравственное возмездие, моральное возмездие, которое неминуемо придет. И все человечество в целом, и каждый человек в отдельности обязаны думать об этом. Вполне возможно, что идею возмездия не прочитают те 95 процентов зрителей, что будут вглядываться в трупы, скелеты, кровь и убийства. Но если есть хотя бы 5 процентов, а их наверняка больше, умеющих за трюками увидеть то, что необходимо, — ужаснуться и задуматься над жизнью, то в этом и есть оправдание многих картин такого рода.

К. Разлогов. В принципе я с вами согласен, хотя по двум пунктам расхожусь достаточно кардинально. Первое, в общем, мелочь, но, на мой взгляд, немаловажная. То, что вы называете «литературной мифологией», принадлежит не столько литературе, сколько культуре в целом, и современными кинематографистами воспринимается и передается посредством экрана, формирующего «неомифологию» массового сознания. Я бы поэтому не сравнивал литературные и кинематографические варианты по уровню: что выше, что ниже — по-моему, вопрос спорный, поскольку речь идет о разных художественных «языках». Отсюда и второе более принципиальное возражение: не 5 процентов зрителей ощутят идею возмездия и глубинный смысл того, что происходит, а именно 95, те 95 процентов, которые будут полагаться исключительно на собственную эмоциональную реакцию, так сказать, не замутненную чрезмерной эстетической подготовкой. Ведь речь идет о явлениях

архетипических, корни которых лежат довольно глубоко в человеческой психике, в культуре и в истории. Поэтому неподготовленный зритель, обеспечивающий успех этим фильмам (в том числе и дети), воспринимает в первую очередь глобальный характер конфликта — в формах, соответствующих его собственному мировоззрению и мироощущению. Все это же воспримут и 5 процентов изощренных зрителей, которые за этой неомифологией разглядят еще и 10, 15, 20 кинематографических и пракинематографических пластов. Здесь, правда, надо помнить, что чем культурнее критик, тем он больше способен найти ассоциаций, в том числе и в самом что ни на есть заурядном художественном тексте. Причем делается это вполне правомерно, поскольку любое произведение несет в себе не только явные намерения автора, но и элементы того культурного наследия, которое человечество накопило за свою историю. Поэтому очень многие критические тексты значительно интереснее произведений, которым они посвящены.

Тем не менее значительная часть аудитории останется глуха к мифологической проекции экранных конфликтов. Воспитанная на поверхностных представлениях об искусстве, она станет считать трупы и пройдет мимо того, что составляет существо этого явления, я еще раз повторю, в разных фильмах выраженное с разной степенью творческой одаренности, глубины и художественного совершенства.

Наиболее яркий пример в этом плане — реакция нашей прессы на фильм «Смерть среди айсбергов» («Орка — кит-убийца»), построенный на жесткой архетипической структуре неприкосновенности природы, святости любой формы жизни и неотвратимого возмездия за нарушения определенных свыше запретов. Я бы еще понял, если бы эту чрезвычайно актуальную экологическую притчу критиковали за элементы религиозности, но ведь, если не считать вашей статьи в «Советском экране»[3], в ней увидели только кровавое зрелище!

Как же в таком случае надеяться на адекватное восприятие своеобразных интеллектуальных «коктейлей», которыми изобилует современное массовое кино? Вспомним того же Спилберга. В первой картине про Индиану Джонса «В поисках потерянного ковчега», сделанной по принципу самодовлеющего трюка, он ухитряется связать воедино проблематику второй мировой войны и антифашистские мотивы с поисками ковчега из Ветхого завета, в финальном катаклизме впрямую напоминающего нам об опасности ядерной катастрофы. Эта головоломка даже искушенному критику действительно может показаться неразрешимой, коль скоро на экране все соединено достаточно условно и, я бы сказал, механически. В других произведениях, в том числе в «Смерти среди айсбергов», построение значительно более органично.

И еще одно замечание — я думаю, здесь у нас с вами коренного несогласия не будет. На мой взгляд, сама идея самодовлеющего трюка периодически возрождается на различных этапах развития искусства, причем, как правило, не в периоды обогащения его новым материалом. Это симптом сложности развития искусства — можно вспомнить русских формалистов двадцатых годов,— но никак не тупика. В самодовлеющем трюке есть свой художественный импульс.

Такая ориентация приводит к перегруппировке сил в творческом процессе. К примеру, среди создателей «Инопланетянина» главная фигура — не режиссер, не сценарист, не исполнители главных ролей, не продюсер, а художник Карло Рамбальди, спроектировавший куклу «инопланетянина», «Е. Т.».

В этой связи могу вспомнить и историю с фильмом «Вой». Мне в свое время американцы советовали посмотреть его вовсе не из-за оригинального сюжета. Речь там идет об оборотнях, показанных, с одной стороны, как исчадия ада, и с другой — как проявление животного начала в человеке. То есть опять-таки налицо присутствие философских мотивов, точнее псевдофилософских. Но основным притягательным моментом в фильме для кинематографистов было то, как специалист по трюкам — двадцатилетний парень — с помощью электроники фантастически достоверно превращал на глазах у зрителей человека в монстра. Более того, в этом фильме была и доля иронии, придавшей ему ту самую многослойность, о которой мы сегодня так много говорим.

[3] См.: «Советский экран», 1982, № 14, с. 8—9.

Окончание в следующем номере

На нашем экране

А. Тимофеевский

Простенькая история в богатой аранжировке

Витторио Гасман и Фанни Ардан в фильме «Бенвенута»

Даже самую незатейливую историю можно рассказать замысловато. Бельгийский режиссер Андре Дельво взялся за экранизацию романа Сюзанны Лилар «Анонимная исповедь», видимо, для того, чтобы доказать эту истину. Главная сюжетная линия картины, если ее вычленить и рассмотреть в отдельности, вполне хрестоматийна. Молодая девушка влюбляется в стареющего донжуана. Такова завязка. Далее все как полагается. За быстрым сближением следует столь же быстрое охлаждение, сумятица чувств и их накал в предощущении конца: взрыв перед разрывом.

Эту классическую схему донжуанского романа до Сюзанны Лилар и Андре Дельво уже тысячу раз использовали, но вовсе не грех взять ее в тысячу первый, сделав честную мелодраму.

Создателей фильма «Бенвенута» столь скромный результат явно не прельщает. Они хотят «замести следы», уйти от схемы, спрятать швы и достигают в этом немалого успеха. В повествование вторгается рассказчик и даже сразу два рассказчика: мужчина и женщина. Возникшее обрамление со временем получает права второй сюжетной линии, зеркально отражающей первую.

Здесь в роли стареющего донжуана выступает дама по имени Жанна, на донжуана ни мало не похожая. Она суха, аскетична и погружена в свое прошлое,

---

«Бенвенута» («Benvenuta»)

По роману *Сюзанны Лилар* «Анонимная исповедь». Автор сценария и режиссер *Андре Дельво*. Оператор *Чарли Ван Дамм*. Художник *Клод Пиньо*. Композитор *Фредерик Деврез*. Производство «Ля нувель имажри» (Бельгия), Ю. Г. С.— ТОП 1 — ФРЗ (Франция), «Опера-фильм» (Италия).

как это, наверное, принято среди писательниц. Подобно Прусту, она обрекла себя на добровольное затворничество, от внешнего мира ее отделяют толстые стены старого дома и большие темные очки. Когда-то Жанна написала роман о любви Бенвенуты и Ливио, и вот теперь, двадцать лет спустя, к ней пришел молодой сценарист Франсуа, собирающийся этот роман экранизировать.

Фильм, собственно говоря, и есть версия Франсуа, прерываемая поправками Жанны. Таким образом, история Бенвенуты и Ливио отягощена сразу несколькими условностями, зашифровывающими действие. Поскольку непонятно, где кончается рассказ Франсуа и начинается рассказ Жанны, то на экране возникает своеобразный «расёмон», в котором две точки зрения соединены в одном смысловом пространстве.

Ливио, неаполитанца, работающего судьей в Милане, играет Витторио Гасман, актер известный своей многоплановостью, снимавшийся у самых разных режиссеров и в самых различных ролях.

Но даже Витторио Гасман, несмотря на всю свою способность к перевоплощению, уже не может сыграть почтенного донжуана — амплуа, в котором он был очень хорош еще лет десять назад. Сексуальные амбиции Ливио, пожилого клерка, обремененного многочисленным семейством и не менее многочисленными морщинами, не убеждают. Его неаполитанские страсти, по-оперному раздутые, в лучшем случае комичны. Он сам не без иронии замечает, что его шарф «пахнет духами и нафталином» — слова — увы! — применимые не к одному только шарфу. Трудно поверить, что ради этого жалкого существа с крашеными волосами и руками, усыпанными мелкой старческой гречкой, могут совершаться всякие безумства в духе романтических времен.

Даже Фанни Ардан, одна из самых естественных актрис западного кинематографа, в роли Бенвенуты на удивление неестественна. Почему ее героиня так легко обольщается, так безоговорочно пасует, так во всем подчиняется диктату своего весьма сомнительного возлюбленного — понять нельзя, объяснить невозможно. Она слишком умна, чтобы не слышать его пошлостей, и слишком честна, чтобы их слушать. Она слишком проницательна, чтобы не видеть, как ее обманывают, и слишком бескомпромиссна, чтобы терпеть любой обман. Образ Бенвенуты смутен, он весь соткан из противоречий, которые легко извинить девичьим непостоянством ее характера. Но при этом непонятно, как интеллигентная девушка может без тени юмора относиться, например, к такому обращенному к ней посланию: «Вам может показаться странным, что я, соблазнитель и развратник, мечтаю об аметистовом утесе, о той обетованной земле, которая подарит мне совершенную чистоту. Чистоту, к которой я стремлюсь безнадежно всю свою жизнь. Чувственное наслаждение для меня лишь попытка отыскать душу. Мир задуман богом как великолепная головоломка. И главное — прийти к правильному решению...»

Может быть, это и есть замысел режиссера — столкнуть книжные представления о любви с чувствами истинными, дважды проиграв одну и ту же сюжетную мелодию в разных тональностях авторского отношения? Может быть, и так. Но эта догадка не найдет оправданий в материи фильма, ибо рассказчики, которым так доверился Дельво, на грани безвкусицы ведущие свое мелодраматическое повествование, насаждают этот ложноромантический стиль столь активно, что и сама картина приобретает черты вычурного, если не вымученного киноэкзерсиса.

Складывается впечатление, что Дельво пригласил Ардан и Гасмана прежде всего затем, чтобы обыграть разноплановость их актерского имиджа. Самоуглубленная рефлексия «северной», «готической» Фландрии, так сказать, сопрягается с плотской экспансией «южной», «барочной» Италии. Гасман, несомненно, один из самых ярких лицедеев в современном кинематографе. Но и за Ардан, героиней последних фильмов Трюффо, тянется двойной шлейф — «тихой интеллигентки» и «инфернальной красотки». Маски, укрепившиеся за актерами, чередуются в фильме почти вне зависимости от логики характеров героев. Впрочем, по мысли Дельво, такой логики и не может быть. «Режиссеры-постановщики» «Любви Ливио и Бенвенуты» Жанна и Франсуа по-разному представляют себе события, происходившие двадцать лет назад. Малоизобретательный сюжет проигрывается, как в разных музыкальных регистрах, в воображении разных рассказчиков. Но стереоскопии смысла, на которую, надо полагать, рассчитывал Дельво, не возникает. Наоборот — сюжет топчется на месте, обрастая ненужными и противоречивыми подробностями.

Литературность Ливио, привыкшего повторять одни и те же высокопарные фразы, литературность Бенвенуты, влюбленной в свою любовь, литературность Жанны и Франсуа, уже потерявших границу между жизнью и литературой... От «пламенной» любви Ливио остается лишь «слово» — пачка писем. Их сжигает Бенвенута, чтобы впоследствии они, как Феникс из пепла, возродились в романе Жанны, конечно же, автобиографическом. Но, воплотившись в слове, Жанна угасает в жизни и на долгие годы обрекает себя на затворничество. Спустя двадцать лет написанный Жанной роман приводит к ней Франсуа — старое «слово» воспламеняет новую любовь, и жизнь возвращается к потухшей Жанне. Итак, цепь замкнулась: любовь — слово — огонь — пепел — слово — огонь — любовь. Не правда ли, эффектно?

Фильм донельзя нашпигован явными и скрытыми цитатами, литературными отсылками и реминисценциями. На помощь призываются Рильке и Кафка, Лист и помпейские фрески. И вся эта богатая аранжировка должна поддерживать простенькую тему, которая в конце концов берет верх и властно заявляет свои права. Мелодраматические швы то и дело вылезают наружу.

Смерть под занавес — в мелодраме явление закономерное. Здесь их оказалось сразу две. Как бы в рифму к смерти Ливио Жанна попадает под машину. Какой смысл заключен в таком финале, сказать трудно. То, что Ливио тихо умирает от старости, в комментариях не нуждается. Но зачем понадобилась смерть Жанны? Ответ как будто бы один: роман с Франсуа не может состояться, старая любовь сильнее новой, и Жанна — Бенвенута сохраняет верность своему Ливио. Или, воспользовавшись словами самого Ливио, которые так нравятся и Жанне, и Бенвенуте и, скорее всего, Андре Дельво: «Вот и Парма промчалась, как мечта о любви. Птицей за окном промелькнула жизнь!»

Остается непонятным только одно. Зачем ради этой сентенции понадобилось строить столь прихотливое здание? Зачем старательно скрывать тему, заглушая ее не в меру богатой аранжировкой?

Впрочем, любители аранжировок наверняка обратят внимание на один монолог Франсуа — скрытую цитату из Рильке: «Я ведь не из тех мальчиков, у которых было счастливое детство. Писать я стал случайно. Сначала ради куска хлеба, а потом уже ради самого творчества. Но только по заказу, чтобы не выдать свое «я». Несмотря на все пережитое, я сохранил тоску по чистоте». Прослушав этот монолог, они поймут смысл еще одной рифмы, самой тайной и глубоко запрятанной. В тот момент, когда Бенвенута более всего увлечена Ливио, ей в воображении является покойный отец. Он просит дочку перечесть песни, которые когда-то написал, не зная, что Бенвенута их уже давно сожгла.

Связав монолог Франсуа, сожженную пачку песен и сожженную пачку писем и вооружившись психоанализом, истинные любители аранжировок, возможно, кое-что для себя выяснят в природе отношений молодых людей и девушек к стареющим дамам и кавалерам, как их понимает Андре Дельво. В общем, они останутся довольны. А мы за них порадуемся...

На нашем экране

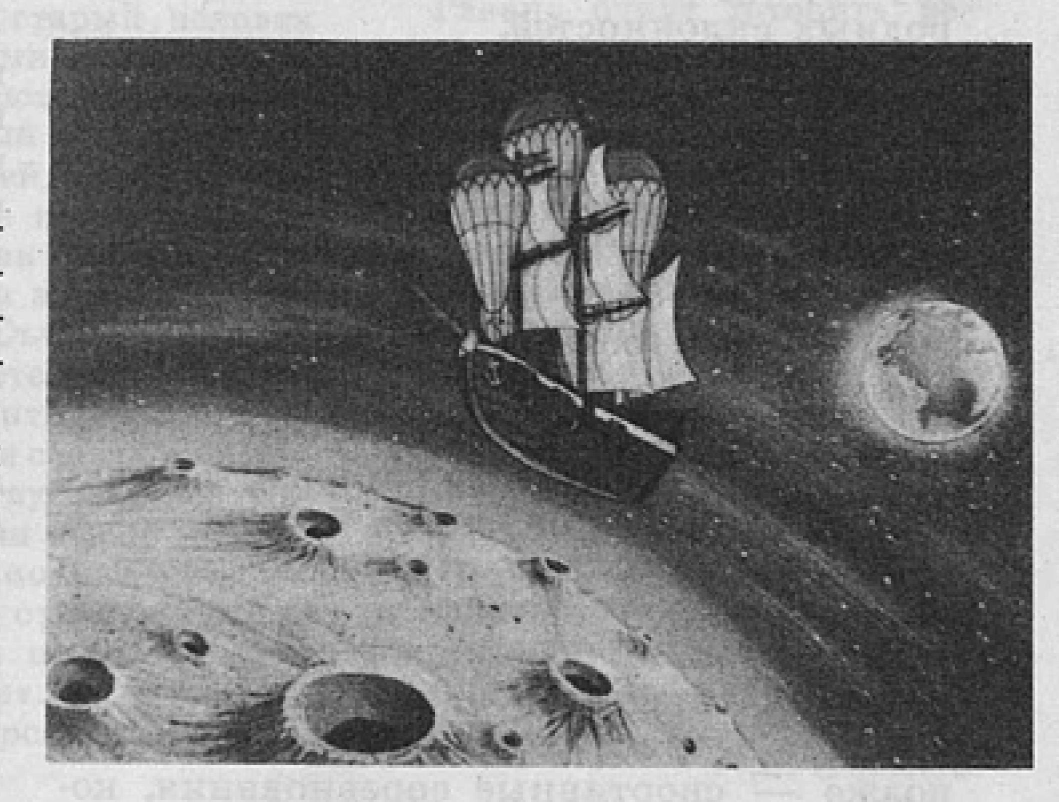
Алексей Орлов

«Лимит» на фантазию

Из двух фильмов Жана Имажа о приключениях барона Мюнхгаузена в наш прокат попал лишь второй — «Тайна жителей Луны», уже названием сулящий зрителю космическое путешествие, приключения и разгадку тайны. Космическая фантастика сегодня — один из наиболее популярных жанров, и, может быть, поэтому авторы сценария фильма Франс и Жан Имаж, исчерпав традиционные похождения бравого барона в первой картине (она, кстати, была показана во внеконкурсной программе детских фильмов на одном из Московских международных кинофестивалей), решили использовать беспроигрышный жанр «космической одиссеи» и отправить барона на Луну за талисманом бессмертия.

Любопытно, что уже сама сюжетная мотивировка путешествия придает последующему действию характер коммерческого предприятия: экспедицию финансирует небескорыстный друг барона астролог Сириус, мешки со звонкой монетой переходят из рук в руки — и путешествие начинается!..

Ход авантюрного сюжета фильма как бы обусловлен интересом, который неискушенный зритель питает к последовательному нанизыванию перипетий: «а дальше что?» Причем в данном случае оказывается не слишком существенным



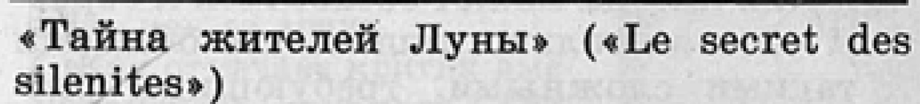
«Тайна жителей Луны»

конечный результат и уж тем более — нравственный итог событий. А потому, как сказано в одной аннотации, «не надо искать в этой сказке философские глубины, тем более что комический, развлекательный «мультик» для детей и взрослых и не претендует на это»[1].

На что же в таком случае претендует «Тайна жителей Луны»?

Действие фильма отнесено в 1787 год. Перелет на Луну решен авторами как механическая комбинация морского и воздушного путешествий: между мачтами парусного корабля помещаются огромные баллоны аэростатов, после чего парусник незамедлительно поднимается в воздух, берет курс на Луну и быстро оказывается у цели.

Столь же просто комбинируются из апробированных блоков приключенческо-фантастического зрелища перипетии лунных приключений героев: парусник падает в лунный кратер, застревает в нем, и путешественники оказываются на дне кратера, в озере. Из вод его выплывают кровожадные динозавры, однако дружелюбные птеродактили спасают героев и переносят их к лунным жите-



«Тайна жителей Луны» («Le secret des silenites»)

Авторы сценария *Франс* и *Жан Имаж*. Режиссер *Жан Имаж*. Художники-декораторы *Энрике Гонсалес, Жерар Оливье*. Художники-мультипликаторы *Денис М. С. Бутьен, Эрик-Роже Бертье, Жан Жилле, Изабель Пьем, Жан-Люк Баллестер*. Композитор *Шуки Леви*. Производство «Фильм Жан Имаж», «Фильм А 2» (Франция).

[1] «Новые фильмы», 1987, январь, с. 16.

лям, в волшебное королевство, хорошо знакомое по детским сказкам. В качестве «лунной экзотики» здесь появляются диковинные существа, чьи головы и тела вполне могут обходиться друг без друга; королевская гвардия, состоящая из трехногих чудищ; и наконец, деревья, из плодов которых рождаются лунные жители — сразу со скрипкой или с топором в руках — в зависимости от природных склонностей.

При этом логика поведения персонажей подчиняется изначально заданной элементарной оппозиции «добрый — злой», драматургия, несмотря на фантастический антураж, остается в рамках повседневного житейского опыта. Например, в честь гостей с Земли лунные жители устраивают небольшие «олимпийские игры» — состязания по бегу, прыжкам в длину и борьбе, которые, конечно же, выигрывают спутники барона.

Жанровые блоки, отработав, легко и безболезненно сменяют друг друга: за морскими приключениями следуют воздушные, вслед за воздушными — путешествие в доисторические времена, чуть позже — спортивные соревнования, которые, в свою очередь, прерываются приближением «летающих тарелок» враждебных соседей.

Вряд ли стоит доказывать, сколь важны для авантюрно-приключенческого фильма парадоксальность каждого сюжетного хода, щедрость выдумки и изящество исполнения каждого трюка. Увы, такую выдумку авторы демонстрируют не часто. В этом смысле, может быть, наиболее остроумными выглядят в фильме эпизоды военных действий. По врагу стреляют из пушки осами, «летающие тарелки» сбивают камнями и, наконец, остатки вражеских сил разгоняют в кулачном бою с применением подручных средств. Впрочем, и в этих сценах налицо дефицит изобретательности.

Но вот война окончена, герои получают скромную награду за проявленную доблесть — талисманы бессмертия, и уже без задержки возвращаются на Землю все на том же корабле.

Логика описанных выше сюжетных построений как бы продиктована спецификой восприятия и уровнем понимания детей до одиннадцати-тринадцати лет: именно до этой возрастной границы сознание склонно все новое, непривычное, неожиданное сводить к уже известному. Если и предположить, что Жан Имаж делает ставку на эту возрастную категорию зрителей, то тогда еще можно понять, почему инопланетный мир у него оказывается подобием многих волшебных королевств из хорошо известных сказок, почему космическое путешествие напоминает морское, а наиболее запутанные сюжетные ситуации легко разрешаются, словно речь идет не об опасных приключениях, а о шутливой потасовке с одноклассниками.

Поэтому, надо думать, эта мультипликация подростка не оставит равнодушным. Но что увидит в ней зритель чуть постарше? Не покажется ли ему фильм набором банальных штампов и клише?

Наверное, тем, кто знаком с классикой детской мультипликации — фильмами Уолта Диснея,— бросится в глаза схематизм жестов персонажей, бедность их мимики, скудость пластики изображения, возникающие как следствие использования техники «лимитированного одушевления», сводящей к минимуму движение в кадре. К этой технике обычно и обращаются для сокращения финансовых затрат на постановку. Стиль Диснея критика называла «каучуковым», подчеркивая эластичность, напряженность и упругость движения рисунка в его фильмах. При «лимитированном одушевлении» рисунок лишается этого выразительного богатства. На экране господствует геометрический контур, восприятие которого требует более элементарного опыта, чем, например, регистрация индивидуальных особенностей персонажа. Установленный авторами фильма «лимит» на индивидуализацию рисунка приводит к стилевой стертости изображения, к полной утрате эмоциональной специфики героев. При этом само использование известного сказочного персонажа становится сугубо функциональным — героем «Тайны»... вполне могли оказаться и Супермен, и Поппи-моряк, и утенок Дональд...

Впрочем, на подростковом уровне восприятия иногда может оставаться и взрослый — если только лишить его общения с такими сложными, требующими размышления французскими мультипликациями, как, например, «Хронополис» или «Гвен — книга песков». Похоже, именно эту цель поставил перед собой наш прокат, предлагая советскому зрителю знакомство исключительно с «подростковой» французской мультипликацией: недавно мы посмотрели фильмы «Властелин времени», «Король и птица» и вот теперь — «Тайну жителей Луны».

АВСТРАЛИЯ

С творчеством режиссера Ричарда Ловенстайна советские зрители впервые познакомились во время XIV Московского международного кинофестиваля, когда в рамках неконкурсной программы был показан его фильм «Забастовка», рассказывающий об одной из крупнейших забастовок австралийских шахтеров в начале 30-х годов. Новый фильм Ловенстайна, вышедший на экраны, называется «Собаки в космосе».

На экране — несколько дней из жизни бездомных подростков, нашедших пристанище в одном из заброшенных домов в пригороде Мельбурна. Среди обитателей этой своеобразной коммуны — Сэм (удачный актерский дебют рок-певца Майкла Хатченса) и его девушка Анна (Саския Пост). Анна мечтает стать стюардессой, но в то же время понимает, что, оставаясь здесь с Сэмом, она лишает себя каких-либо перспектив на будущее, и пример ее трагической судьбы сообщает финальным кадрам картины особую наполненность. Другой персонаж фильма — пятнадцатилетняя девочка, сбежавшая от родителей. Но и здесь, среди своих сверстников, она чувствует себя одинокой: судьба ближнего не волнует опустившихся, разуверившихся во всем обитателей этого дома, никто даже не спрашивает новенькую, как ее зовут.

Как отмечает критик американского журнала «Вэрайети», фильм «Собаки в космосе», «сделанный в неохиппистском духе, с оглушающей звуковой дорожкой, в которую включена музыка в стиле «хард рок», рассчитан не на любого зрителя. Он должен вызвать интерес прежде всего у молодежной аудитории».

А. Мирончиков

АРГЕНТИНА

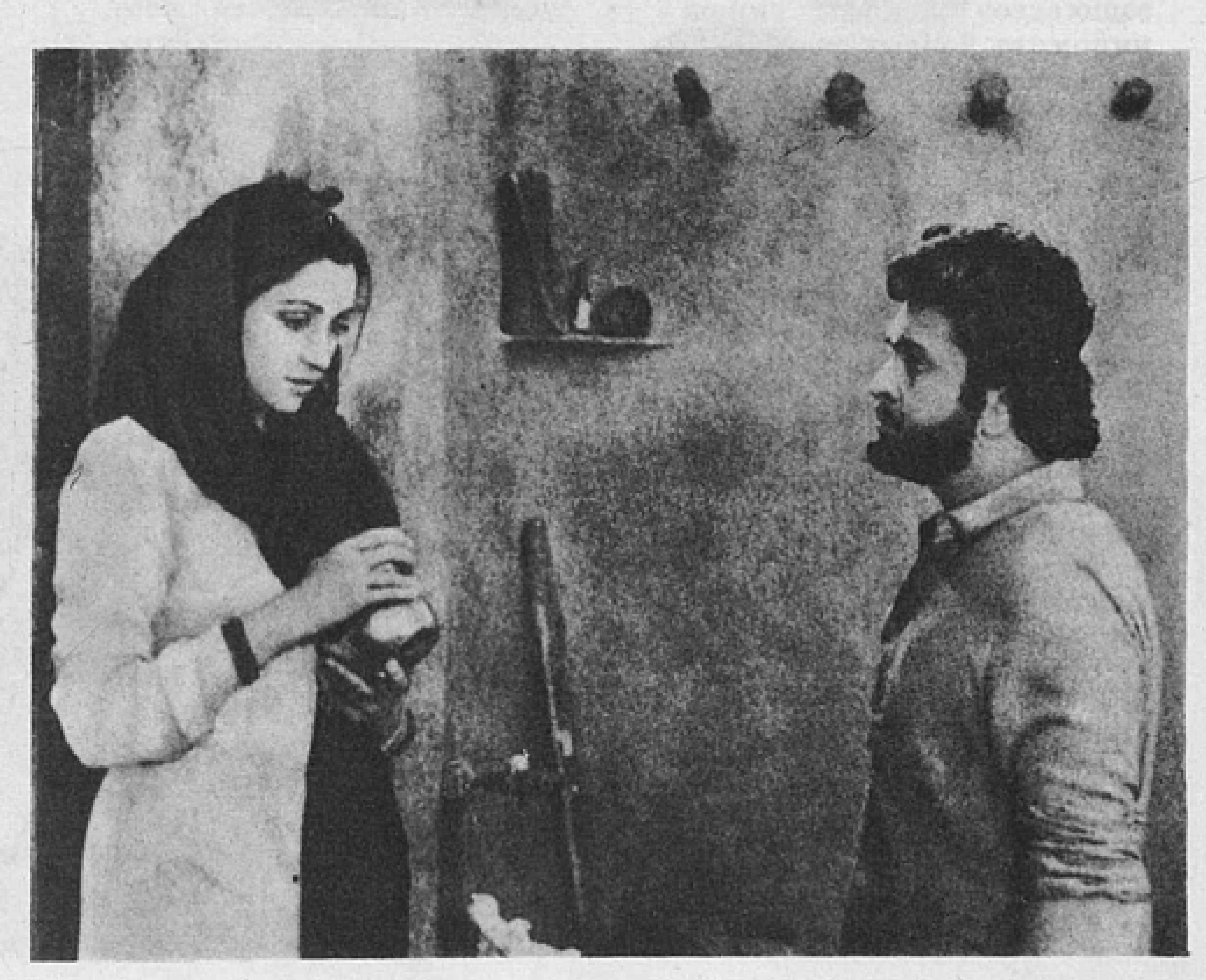
Известный аргентинский режиссер Фернандо Бирри приступил к съемкам фильма «Очень старый человек с огромными крыльями». В основу сюжета положен одноименный рассказ Маркеса. В своей новой картине режиссер намерен дебютировать как актер — он появится на экране в роли ангела. Съемки фильма предполагается вести на Кубе, и, комментируя это, Фернандо Бирри сказал в интервью агентству «Пренса Латина»: «Наш выбор не случаен: именно здесь, в Гаване, скоро откроется Международная школа кино и телевидения». Вместе с Габриэлем Гарсиа Маркесом организатором и руководителем этой школы и станет Фернандо Бирри. Кинорежиссер сообщил, что в Гаване будут готовить режиссеров и операторов для стран Азии, Африки, Латинской Америки. В первом наборе — около 140 студентов. «Думаю,— подытожил свой рассказ Бирри,— что наша совместная работа с выдающимся колумбийским писателем — и над новым фильмом, и в Центре по подготовке национальных кинематографических кадров для развивающихся стран — станет основой для дальнейшего плодотворного сотрудничества латиноамериканских кинематографистов».

Л. Авдеева

ИНДИЯ

На экранах страны с большим успехом демонстрируется фильм «Загрязненное покрывало» режиссера Сукханта Дхадды. Это экранизация повести известного индийского писателя Раджен-

«Загрязненное покрывало»



дара Сингха Беди, переведенной на русский язык под названием «Судьба Рано».

Индийские кинокритики пишут, что в картине правдиво воссоздана атмосфера и колорит пенджабской деревни начала 40-х годов, быт крестьянской семьи из касты джатов. (Съемки фильма проходили в деревне недалеко от Чандигарха.)

На роль пенджабской крестьянки Рано режиссер пригласил Хему Малини, и известная актриса, по отзывам рецензентов, великолепно справилась с этой психологически сложной ролью.

Хема Малини показала, как пробуждается чувство собственного достоинства в забитой и покорной женщине, неожиданно оставшейся вдовой. Сразу после смерти мужа по обычаю, принятому в касте джатов, в деревне состоялась новая брачная церемония, и Рано стала женой младшего брата мужа, Мангала (его играет Риши Капур).

Риши Капур, по мнению критиков, смог преодолеть в этой роли стереотипы своего прежнего амплуа — безмятежного и легкомысленного героя-любовника. В начале фильма он играет доброго и чуткого юношу, не дающего в обиду свою «дорогую невестку», оберегающего ее от побоев мужа и оскорблений свекрови. Затем, когда Рано становится его женой, он переживает драму униженности, ведь никто даже не спросил его согласия. Однако постепенно осознав ответственность за судьбу Рано и ее детей, Мангал приходит к пониманию своего человеческого предназначения, убеждается, как дорога ему новая семья.

Мастерство, которое продемонстрировали в этой работе Хема Малини и Риши Капур, позволяет говорить о неиспользованном актерском потенциале этих «звезд», предпочитавших прежде сниматься в коммерческих развлекательных лентах.

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ

Два брата, молодые итальянские художники-реставраторы, приезжают в Сан-Франциско, чтобы принять участие в строительстве итальянского павильона для Всемирной выставки. Позднее они попадают в Голливуд на съемки знаменитой «Нетерпимости» Гриффита, где их, как экспертов, просят помочь в сооружении макета Вавилонской башни.

Такова вкратце история, положенная в основу нового фильма братьев Паоло и Витторио Тавиани. Эта картина называется «Доброе утро, Вавилон», посвящена она ранним дням Голливуда, которые ассоциируются обычно с именем патриарха американского кино Дэвида Уорка Гриффита.

Сюжет фильма взят из жизни. Итальянский павильон на Всемирной выставке в Сан-Франциско выглядел настолько необычно, что посетивший выставку Гриффит выразил желание пригласить итальянских мастеров, создавших это чудо архитектуры, для работы у себя на студии.

«Доброе утро, Вавилон»

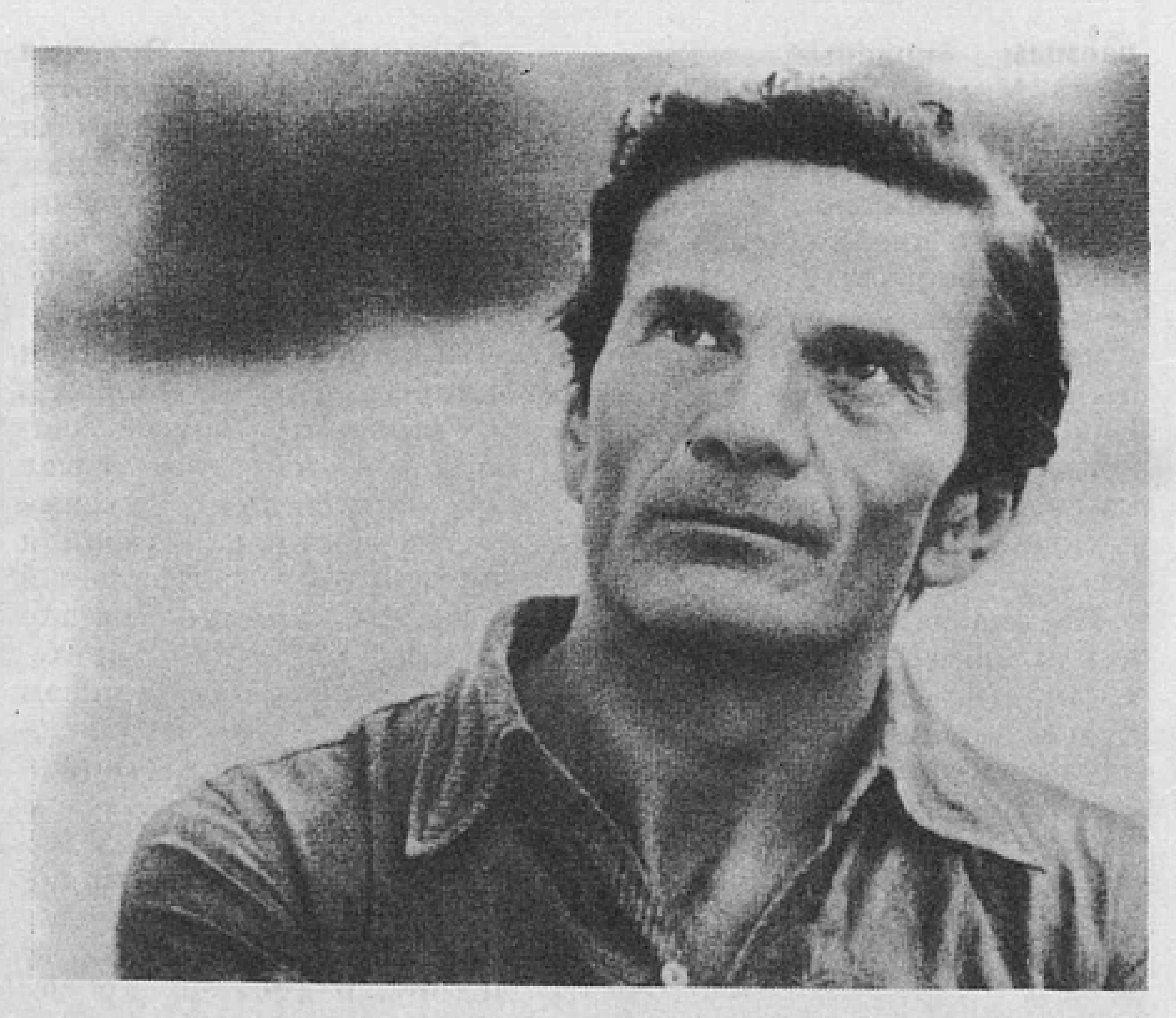
Этих сведений оказалось достаточно для того, чтобы американский сценарист Ллойд Фонвилль и итальянский драматург Тонино Гуэрра взялись за написание сценария.

Приступая к работе, режиссеры вновь пересмотрели все фильмы Гриффита, уделив особое внимание «Нетерпимости», и прочли множество книг, посвященных истории Голливуда, творчеству великого мастера. «Мы пришли к выводу,— говорит Витторио Тавиани,— что Голливуд тех лет был действительно содружеством единомышленников. Это содружество открывало для себя новый язык — язык кино, и художники делились друг с другом приобретенными знаниями».

Поскольку от старой застройки Голливуда сохранилось лишь несколько зданий, Тавиани снимали фильм у себя на родине. Макеты голливудских студий начала века были построены рядом с маленьким итальянским городком Террения, недалеко от Пизы. Режиссеры не ставили перед собой задачу тщательно реконструировать быт того времени, лента, как отмечает критика, не подделывается под «старое кино» — она снята в современной манере, на цветной пленке. На роли братьев-итальянцев были приглашены Винсент Спано и Иоахим де Альмейда. Дезире Беккер и Грета Скаччи играют американок, в которых влюбляются герои фильма. Непросто было выбрать актера на роль Гриффита. В конце концов Тавиани остановились на англичанине Чарлзе Дэнсе. Тщательно готовясь к съемкам, Дэнс прослушал массу записей с голосом великого режиссера и пришел к выводу, что для Гриффита была характерна очень своеобразная, несколько театральная манера разговаривать. Ее он и постарался воспроизвести.

Говоря о своей новой работе, Тавиани подчеркивают, что это не фильм о Голливуде или о том, как снималась «Нетерпимость». «Главная тема картины,— отмечают режиссеры,— тема взаимопонимания двух цивилизаций, двух культур. Кульминационный эпизод фильма — символическая встреча двух признанных мастеров — Гриффита и отца наших героев, выдающегося итальянского художника».

А. Нормин



Пьер-Паоло Пазолини

●

Итальянские читатели получили возможность проникнуть в мир переживаний и наблюдений выдающегося режиссера и поэта Пьера Паоло Пазолини. Нико Нальдини, его двоюродный брат, близкий друг детских и юношеских лет, опубликовал письма Пазолини.

Эти письма — всего их в книге более четырехсот,— написанные в период между 1940 и 1954 годами, по мнению критиков, открывают нам удивительную чистоту и высокую духовность художника, искренность его чувств к друзьям. С ними делится он своими замыслами, рассказывает о своих снах, сомнениях и надеждах. Первые письма из эпистолярного наследия Пазолини отправлены восемнадцатилетним юношей, но и они знакомят с человеком решительным, зрелым и принципиальным. Все рецензенты книги с восхищением отмечают стиль корреспонденций, меткость определений, «красивую логику высказываний», «спонтанное выражение мыслей, создающее ощущение редкой гармонии между жизнью и повествованием».

В письмах Пазолини читатель найдет его первые поэтические наброски: он посылал их друзьям, просил совета, с волнением ждал отзывов. Есть в сборнике и свидетельства того, как Пазолини открывал для себя мир кино, фильмы Клера, Ренуара. «Рим — открытый город», по признанию будущего режиссера, стал для него настоящим эмоциональным шоком, потрясением, «поразившим в самое сердце и на долгие годы».

Составитель и автор предисловия Нико Нальдини написал о Пазолини: «...в своих самых сокровенных мыслях он был всегда одинок, он доверял их лишь своему дневнику — так назы-

ваемым «красным тетрадям». Мелким, трудночитаемым почерком заполнялись эти «красные тетради». Отчасти это объяснялось тем, что юноша писал обычно на берегу реки, вдали от всех; отчасти тем, что хотел сделать эти записи недоступными для чужого глаза. Каков же был его гнев, когда он узнал, что отец тайком пытается прочитать заветные «красные тетради»...»

Письма воссоздают годы накоплений и поисков, заложившие фундамент всей будущей жизни Пазолини, его одухотворенной творческой судьбы.

Т. Попова

КУБА

В марте нынешнего года в Гаване в честь 28-й годовщины создания Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК) состоялась премьера фильма «Другая женщина» Даниэля Диаса Торреса. В картине, так же как и в предыдущей работе режиссера, речь идет о жизни маленького деревенского поселка (съемки велись в районе Пинер-дель-Рио). На экране воссозданы события и атмосфера середины 60-х годов, события вовсе не чрезвычайные, почерпнутые из повседневности, воссоздающие будни кубинской деревни тех лет.

Герой картины Хуан Гонсалес, шофер по профессии (Хорхе Вильясон), возвращается после демобилизации — он сражался с контрреволюционными бандами в Эскамбрае — в родные края. Здесь его радостно встречает жена Эухения, ждет его и еще одна женщина, не утратившая надежды на решительный поворот в своей судьбе. Хуан получает неожиданное назначение: заведовать сельским магазином. С новой профессией у героя явно не ладится, и в конце концов он бросает и магазин, и жену с сыном.

Оставшись одна, Эухения берет на себя все заботы, связанные с магазином, и справляется с этим нелегким делом куда лучше мужчины. Чувствуя себя нужной, полезной людям, она обретает подлинную самостоятельность, раскрывается как личность. Иными словами, она становится другой женщиной — и в этом смысл названия фильма. Эухения и есть настоящая героиня картины, тот центральный персонаж, который приковывает внимание зрителей — вновь в кубинском кино на первый план выходит тема женской эмансипации в социалистическом обществе. Не случайно, наверное, на роль Эухении постановщик пригласил театральную актрису Мирту Ибарру, получившую известность в кино после исполнения главной роли в фильме Томаса Гутьерреса Алеа «До некоторой степени», также затрагивавшем тему женского равноправия.

Сценарий картины, живые сочные диалоги написаны известным кубинским прозаиком и режиссером Хесусом Диасом. Драматические конфликты сочетаются в «Другой женщине» с шутливыми интонациями, с юмором, свойственным режиссерской манере Даниэля Диаса Торреса. Особенно это проявляется в эпизодах, связанных с установкой первого в деревне телевизора или появлением такой диковинной новинки, как кинопередвижка.

Рассказ о том, как менялась жизнь кубинских крестьян с приходом революции, как менялись сами люди, ведется авторами без патетики, с любовью к человеку, просто и правдиво. И в этом, наверное, главное достоинство нового фильма Диаса Торреса.

Т. Ветрова

США

В крупнейшем кинозале Голливуда «Дороти Чендлер Павильон» состоялась торжественная церемония вручения премий американской Академии киноискусства. Лучшим англоязычным фильмом 1986 года был признан фильм «Взвод», снятый по собственному сценарию режиссером Оливером Стоуном. В связи с нынешним успехом фильма кинообозреватели вспоминают, что его проект Стоун, автор сценариев таких известных лент, как «Полночный экспресс» и «Лицо со шрамом», долгое время безуспешно предлагал голливудским студиям, но так и не получил денег. В конце концов постановку осуществила британская кинокомпания «Хэмдэйл», финансировал постановку Нидерландский банк, клиентами которого в этом году было получено в общей сложности восемь «Оскаров».

«Взвод» — суровый рассказ об американских солдатах во Вьетнаме, созданный Стоуном, прошедшим эту войну, на основе личного опыта,— был отмечен четырьмя премиями: как лучший художественный фильм, лучшая режиссерская работа, а также как лучшая работа монтажера и звукооператора.

Тремя «Оскарами» была награждена экранизация романа Форстера «Комната с видом», осуществленная английским режиссером Джеймсом Айвори. В этой картине, признанной лучшей экранизацией литературного произведения, премиями также отмечены костюмы и декорации.

Среди лауреатов — фильм Вуди Аллена «Ханна и ее сестры»: кроме премии за оригинальность сценария, два «Оскара» присуждены лучшим исполнителям второстепенных ролей — Майклу Кейну и Дайане Уист.

Лучшими исполнителями главных ролей в фильмах прошлого года были признаны Пол Ньюмен («Цвет денег») и Мэрли Мэтлин («Дети немого бога»).

Два «Оскара» присуждены научно-фантастическому фильму «Чужестранцы» — за оригинальность звуковых

«Взвод»

и изобразительных эффектов.

Премиями Академии отмечены также оператор Крис Менгес («Миссия») и композитор Хэрби Хэнкок («Вокруг полуночи»).

«Оскар», присуждаемый за лучший зарубежный фильм года, впервые достался Нидерландам. Его получил режиссер Фонс Радемакерс за фильм «Покушение» — экранизацию одноименного романа-бестселлера известного нидерландского писателя Харри Мюлиша. Как отмечает голландская печать, эта награда даст возможность Фонсу Радемакерсу пригласить нескольких популярных артистов для участия в съемках его следующего фильма по роману Андре Бринкса «Мгновение на ветру».

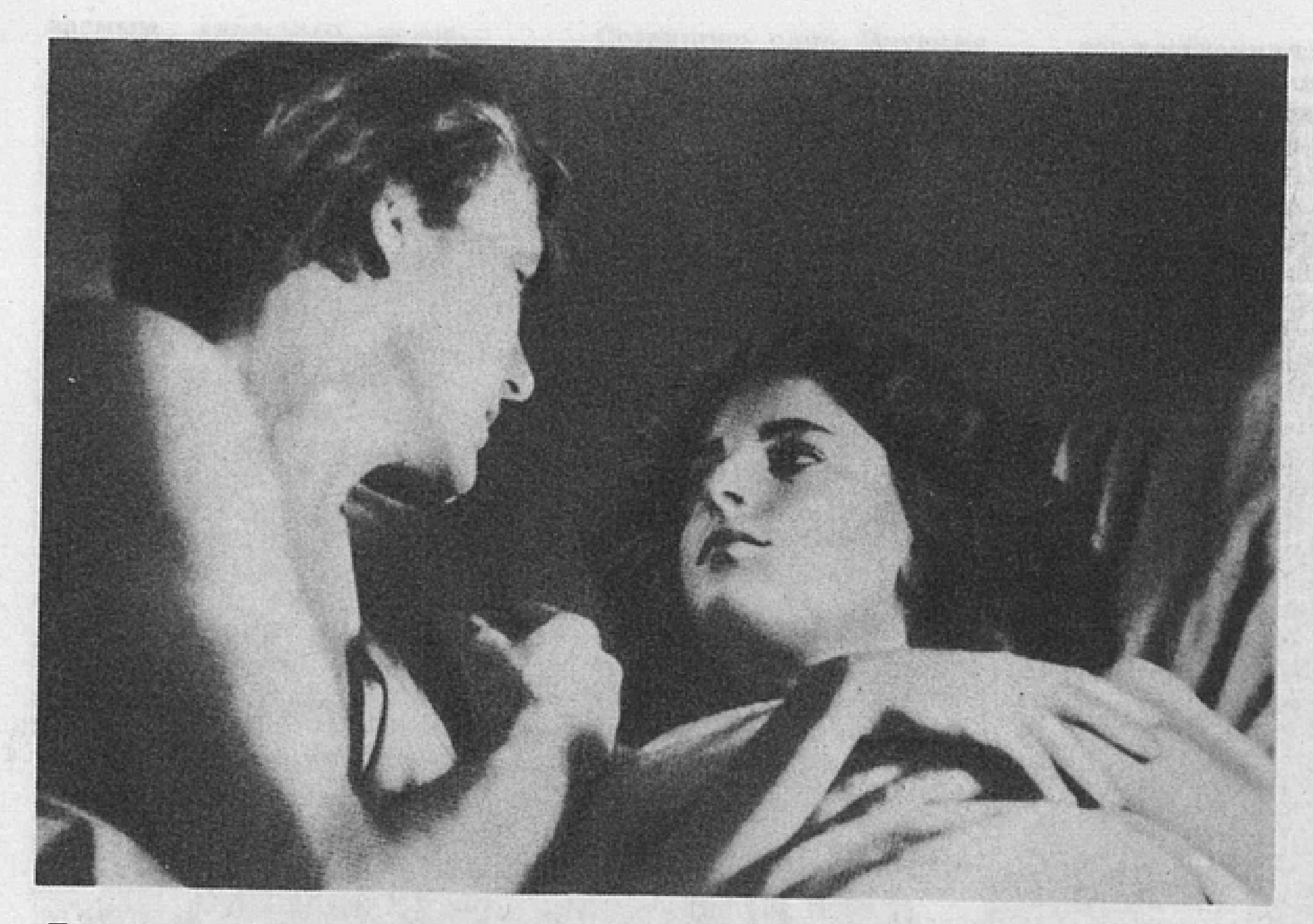
И. Ланин

●

«Каникулы в Никарагуа» — так называется недавно вышедшая на экраны США документальная лента Аниты Клиэрфилд. Создательница картины в прошлом году вместе с группой американских туристов посетила Никарагуа и все то, что увидела во время поездки по стране, запечатлела на кинопленку.

Первый эпизод фильма — знакомство режиссера со всеми участниками туристской поездки. Как выясняется, это люди обеспеченные, принадлежащие к верхним слоям «среднего класса»; их желание посетить Никарагуа, как они признаются в интервью перед камерой, вызвано жаждой экзотики, а вовсе не симпатией к сандинистам. Определенный эмоциональный настрой призвана была создать и встреча туристов с конгрессменом Ричардом Чинеем, состоявшаяся накануне их отъезда: в политическом словаре американского администратора вряд ли можно отыскать теплые слова в адрес Никарагуа.

Однако, как показывает фильм Клиэрфилд, с первых же дней путешествия у американцев складывается совсем иное представление о стране, свободное от тех стереотипов восприятия, что насаждаются в американском обществе средствами массовой информации. Туристы увидели трудные будни республики, отстаивающей свои революционные завоевания. Вот на экране президент страны Даниэль Ортега, выступающий на митинге. Следующие кадры — туристская группа на приеме у министра культуры: американцы узнают об огромных усилиях правительства, стремящегося возродить и сохранить национальную культуру, об успехах народного образования. И так день за днем: знакомство со страной и встречи с ее мужественным народом. Постепенно все двадцать пять участников поездки проникаются искренней симпатией к Никарагуа, к людям, борющимся за построение нового общества. В финале картины туристы высказывают единодушное мнение — США должны



«Дети немого бога»

немедленно прекратить политику вмешательства в судьбы латиноамериканских народов.

А. Миронов

●

Фильм американского режиссера Рэнды Хайнес «Дети немого бога» (по пьесе Марка Мэгдоффа) на международном кинофестивале в Западном Берлине получил специальный приз «За достоверное раскрытие необычной темы». Дело в том, что в этой картине почти все персонажи — глухонемые.

Действие фильма происходит в одном из учебных центров для глухонемых. Среди студентов выделяется молодая обаятельная девушка по имени Сара. В отличие от своих товарищей по несчастью, она не чувствует себя обиженной на судьбу и не стремится во что бы то ни стало получить от жизни какую-либо компенсацию. Сара жизнерадостна, оптимистична, она умеет находить радость в том, что ее окружает. Но вот в учебном центре появляется Джеймс, новый преподаватель. Он молод, полон энергии и искренне стремится помочь своим студентам почувствовать себя полноценными людьми. Встреча Сары и Джеймса поначалу сулит лишь столкновение двух непохожих характеров: Джеймс пытается воздействовать на легкомысленную ученицу, заставить ее стать серьезным, целеустремленным человеком. Постепенно взаимное непонимание отступает перед любовью, да и Джеймс приходит к убеждению, что нельзя посягать на внутренний мир личности, следует уважать право другого на самобытность, на собственный путь.

Необычность восприятия ленты заключается в специфике игры актеров. И хотя действующие в кадре говорящие персонажи помогают зрителю разобраться в происходящем, все же основная нагрузка ложится на тех исполнителей, что сумели показать драму через жест, взгляд, движение. Все рецензенты особенно выделяют Мэрли Мэтлин (Сара) и Уильяма Харта (Джеймс), подчеркивая, что присуждение Мэрли Мэтлин «Оскара» — заслуженная награда молодой, одаренной и мужественной актрисе: грудным ребенком Мэрли попала в авиакатастрофу и навсегда лишилась слуха, однако это не помешало ей исполнить свою мечту — сегодня она известная театральная и киноактриса.

В. Морсаков

ФРАНЦИЯ

В «ИК» мы рассказывали о творчестве популярного кинематографического трио: режиссера и сценариста Франсиса Вебера и двух актеров, с которыми он постоянно работает,— Пьера Ришара и Жерара Депардье (советские зрители знакомы с двумя их лентами «Невезучие» и «Папаши»). Недавно во Франции вышел их новый совместный фильм — «Беглецы». О нем рассказывает на страницах журнала «Премьер» Франсис Вебер.

«Это история чудака, жалкого типа, который организует ограбление, а в качестве заложника берет, сам того не подозревая, опас-

ного гангстера. Такой поворот сюжета, трюк помог мне сохранить дистанцию по отношению к материалу — я не хотел делать обычный приключенческий фильм... Очень важный для фильма герой — маленькая девочка, такое же естественное и наивное существо, как персонаж Жерара Депардье...

Разрабатывая характеры героев, мы пришли к тому, что два знаменитых артиста должны поменять амплуа. Вот почему человек действия, сильный и решительный, сыгран в «Беглецах» Пьером Ришаром. Его герой даже жесток, ибо способен ради своей дочери пойти на любое преступление, вплоть до убийства. Характер, сыгранный Депардье, совсем другой, хрупкий, слабый. Артист утвердился как «звезда» в ролях суперменов, злодеев, мне же захотелось сделать из него героя, вызывающего жалость и сочувствие».

●

Многие французские «кинозвезды» имеют театральное образование — они окончили Консерваторию и теперь возвращаются на сцену. Есть и такие, кто с театром никогда не порывал.

Интересно, что, скажем, Жерар Депардье, который два года назад сыграл мольеровского Тартюфа, а затем сам перенес спектакль на экран, недавно принял участие в эстрадном представлении «Лили Пассион» со «звездой» эстрады Барбарой в главной роли. Депардье играл там убийцу, который совершает преступления только там, где выступает его кумир. Как писала «Юманите», это был «спектакль о невозможности любви...»

После нескольких лет, отданных целиком кино, недавно вернулся на сцену Мишель Серро — но не на подмостки своего излюбленного кафе-театра, а на большую сцену: он сыграл в мольеровском «Скупом», а его партнершей была Анни Жирардо, уже давно не появляющаяся на экране.

Однако самый большой шум наделало возвращение на сцену Жан-Поля Бельмондо: в театре «Мадлен» он выступил в роли Кина в драме Дюма, «адаптированной» Жан-Полем Сартром для Пьера Брассера, который играл эту роль много лет подряд. Поставил «Кина» Робер Оссейн.

Следует напомнить, что Жан-Поль Бельмондо начинал как театральный актер. Он стажировался в «Комеди Франсез», откуда был уволен за «непочтительность» и «шумный характер». И вот теперь, спустя двадцать восемь лет,— новое свидание Бельмондо с театральной публикой. Критика положительно отзывается о созданном им образе гениального трагика, называет спектакль одним из главных событий сезона. «В этой роли,— отмечает рецензент «Юманите»,— темперамент Бельмондо смог проявиться в полной мере».

Не прошло мимо внимания парижской печати и еще одно возвращение на подмостки — новая театральная работа Жан-Луи Трентиньяна, который заменил Жана Вебера в пьесе Уильяма Гибсона «Двое на качелях». Его партнерша — тоже известная киноактриса Николь Гарсия, которую наш зритель помнит по фильму «Мой американский дядюшка». Трентиньян не играл в театре восемнадцать лет: последней его ролью, встреченной критикой в штыки, оказалась роль Гамлета...

С успехом прошли в этом сезоне спектакли с участием Натали Бай, Миу-Миу, Изабель Юппер. Сегодня поистине легче назвать «кинозвезд», которые не стремятся выступать в театре, чем тех, кто возвращается к своей «первой любви» или дебютирует на сцене.

Конечно, все это не могло не заинтересовать французских социологов и критиков, которые пришли к заключению, что этот процесс есть отражение кризиса в кино, отсутствия интересных, значительных экранных работ. Совершенно очевидно, подчеркивают критики, что роль Кина должна принести Бельмондо куда большее удовлетворение, чем то, что он делает в бесконечных коммерческих лентах.

«Кто из «кинозвезд» следующим выйдет на сцену? — задают вопрос журналисты.— Может быть, Делон?..»

А. Брагинский

Жан-Поль Бельмондо в спектакле «Кин»

Семен Лунгин

Дом с привидениями

Лунгин Семен Львович — драматург, заслуженный деятель искусств РСФСР. В 1943 году окончил ГИТИС. Написал сценарии (с И. Нусиновым) «Мичман Панин», «Тучи над Борском», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Внимание, черепаха!», «Агония». Автор сценариев «Розыгрыш», «Я — актриса» и других.

Лет двадцать или даже двадцать пять тому назад (подумать только!) Семен Лунгин с Ильей Нусиновым написали сценарий под названием «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен».

Наверное, я субъективен — да и может ли быть иначе? — но, по-моему, это одно из лучших кинематографических сочинений, которое мне когда бы то ни было доводилось читать. Подтверждением тому может послужить хотя бы тот факт, что фильм, снятый по этому сценарию Э. Климовым, живет до сих пор, не стареет и будет, я убежден, жить еще долго.

Но дело не в том.

Среди многочисленных персонажей сценария есть один, далеко не самый главный, но забыть его невозможно. Это неуклюжий парнишка, вооруженный сачком для ловли бабочек. Он появляется на экране всего несколько раз, но всегда попадает в разгар событий.

— А чего это вы тут делаете? — спрашивает он с неподдельным интересом.

Занятые важными делами главные герои отмахиваются от него, как от назойливой мухи, и он покорно исчезает.

И лишь в самом конце получает ответ:

— Прыгаем через речку, мальчик.

— А-а! — обрадованно расплывается он в улыбке, разбегается и, оттолкнувшись от земли, летит вместе со всеми.

Не знаю, как для кого, но для меня этот мальчишка с сачком, пристающий к людям со своим вопросом, не кто иной, как сам Лунгин.

«Мы ленивы и нелюбопытны»,— сказал поэт. Пожалуй, он прав. Но к Лунгину это не имеет ни малейшего отношения. Потому что ему интересно все. Что происходит в Союзе кинематографи-

стов и что случилось в Союзе писателей. Как живут военные моряки и как себя чувствует лось, случайно забежавший в многолюдный город. Почему так привлекательны для молодежи современные музыкальные ритмы и как жарит яичницу с ветчиной великий артист.

Ему интересно, из чего состоит жизнь.

И что делает человек в этой жизни, будь то взрослый или ребенок.

Каким-то образом ему удается это узнать, причем с подробностями. А потом сообщить обо всем читателю. И нам будет весело и страшно и грустно, но никогда не станет скучно.

А происходит все, как мне кажется, донельзя просто. Вот как, например, на этот раз. Что-то серьезное затеяли второклассники.

— А чего это вы тут делаете? — спросил Лунгин.

— Отправляемся в дом с привидениями,— ответили ему.

— А-а! — обрадовался вполне взрослый дяденька.

И пошел вместе с ребятами.

В дом с привидениями.

Так появился сценарий, который вы сейчас прочитаете.

А. Хмелик

Дубовые часы в столовой пробили семь, и в затихающий гул от последнего удара вплелось какое-то сухое потрескивание. Ну, конечно же, это шла собака, и ее когти ударялись о паркетины при каждом шаге. Какая она была неторопливая, огромная и мохнатая, эта черная собака! Как деловито шла она по дому, не глядя по сторонам, потому что шла по делу. Но, проходя мимо часов, она внимательно поглядела на циферблат, пожалуй, несколько ускорив шаг, толкнула своей водолазьей лапой с перепонками между пальцами дверь и вошла в маленькую комнату. Приблизившись к кровати, собака тронула одеяло. Спящий мальчик не пошевелился. Тогда она положила свою тяжелую лапищу ему на грудь. Он вздохнул и повернулся на бок. Собака вытянула шею и лизнула в нос. Он недовольно замычал и уткнулся лицом в подушку. Тогда она, видимо, выполняя изо дня в день повторяющийся ритуал, схватила зубами угол одеяла и решительно стащила его с мальчика.

— Гнусное животное,— прошептал мальчик и подтянул колени к подбородку.

Собака, встав на задние лапы, положила передние на бок мальчика и стала пытаться скатить его, словно бревно, с кровати на пол.

— Щекотно! — заорал мальчик.— Кончай, Нави.

Собака зарычала и глухо, шепотом тявкнула. Потом выбежала из комнаты, но тут же вернулась, таща в зубах спортивную сумку. Мальчик уже стоял на ногах и натягивал школьные брюки.

— Быстро гулять! — сказал мальчик.— Гулять, собака!

Нави помчалась в переднюю.

— Марик,— появилась бабушка.— Выведи Нави, а потом я с ней пойду в магазин.

— Кто дома? — спросил Марик из ванной.— Мама?

— Мама дежурит.

— А отец?

Бабушка пожала плечами.

— Скорее всего уехал с этим рыжим человеком. Он заявился в пять утра, всех перебудил...

— Я не слышал.

— Еще бы, ты ведь спишь, как удав.

— Знаешь, ба, папа, наверно, уехал летать на дельтаплане.

— Этого еще не хватало,— сказала бабушка осуждающе.— Мать день и ночь в своей больнице, а он себе летает. Бедная девочка!.. Вот тебе двадцать копеек на завтрак.

— А на кино?

— Хватит. Получу пенсию, дам на кино. Телевизора тебе мало?

— Мало, ба.

— Больше все равно не дам. У тебя родители есть.

— Так их же нету.

Снова послышался треск когтей о паркет. Нави вошла в комнату, держа в зубах поводок, и укоризненно поглядела на Марика и бабушку.

— Ой,— сказал Марик, взглянув на часы.— Только пять минут. Быстро, пес! Пять минут, пять минут...

И они убежали во двор.

И вот пока Марик гуляет с Нави на детской площадке во дворе, пока Нави приносит ему пластмассовый голубой кубик, который Марик закидывает в самую гущу сиреневых кустов, в другом доме, по соседству, собираются в школу двое — брат и сестра. Сестра — крохотная, прямо-таки фарфоровая девочка с пепельными локонами и ее брат — крепкий, складный подросток—семиклассник. Они завтракают вчерашними закусками, не убранными с пиршественного стола, где вперемешку с нарезанной колбасой, запотевшим сыром и остатками шпрот стоят вазы с апельсиновыми корками и банановой кожурой, несколько хрустальных бокалов на длинных ножках, пустые бутылки и скомканные в шары конфетные бумажки. Мальчик и девочка едят стоя, прогуливаясь вдоль стола, выбирают себе кусочки повкусней. Шторы на окнах задернуты, солнечные лучи пробиваются сквозь щели и, словно прожекторы, высвечивают фотообои и горку с посудой. Горит люстра. И мальчик, и девочка, непрестанно жуя, одеваются на ходу.

— Чайник согрейте,— раздался откуда-то из глубины квартиры низкий женский голос.— Слышите, что ль?

— Не будем,— ответил мальчик.— Мы тут портвейн допьем,— и он, подмигнув сестре, потянулся к одной из недопитых рюмок.

— Я вам допью,— снова раздался низкий голос.— Так допью, враз посинеете!..

Мальчик приблизил к губам недопитый кем-то в ночном веселье бокал.

— Ма-а-а! — заорала девочка.

Братец зажал ей рот ладонью.

— Ну, чего орешь как полоумная? Тихо не можете?..— донесся недовольный голос.

Мальчик протянул бокал сестричке. Та отскочила, как от змеи.

— Тьфу! Ты что, психованный, да? — она споровисто рылась в скомканных конфетных бумажках — не осталось ли чего, и поиски ее то и дело увенчивались успехом. Найденные конфетки она деловито засовывала в карман школьного фартука.

— Эй, вы, без четверти, слышите! Опоздаете — шкуру спущу!.. Маринка, Игорь, раз—два!..

— А сама чего лежишь? Сама-то чего?

— Вы себя со мной не равняйте. С мое проживите. Я врача вызывать буду...

— Валяй, болей! — крикнул Игорь и, схватив портфель, выскочил на лестницу, но едва успела девочка крикнуть «Игорястик!», как он вернулся назад.

— Маринка,— сказал он негромко, чтобы никому не было слышно.— Беги вниз. Если там у двери стоит один хмырь в адидасовской куртке, то скажи ему, что я уже в школе, что дежурный, поняла? Что нету меня...

— Ага,— сказала девочка, торопливо поправляя банты.— Привет, мамочка,

мамулечка, пока! — крикнула она и хлопнула входной дверью, которую Игорястик тут же снова открыл.

— Эй! — негромко, с опаской быть услышанным крикнул он.— А если в школе спросят, то у меня что-то в глаз попало, вытащат и приду... ко второму уроку...

Он вбежал на кухню, ловко вскочил на подоконник и, завернувшись в штору, стал глядеть вниз. Он видел как его сестричка вышла из подъезда, как она завернула за остекленную трубу, внутри которой ходит лифт, как подошла к стоящему за этой трубой парню, как она, о чем-то переговорив с ним, побежала со двора в школу... А в это время огромными прыжками черный пес Марика приблизился к этому парню, который направился к качелям на детской площадке... Внимание собаки было ему неприятно, он резко отмахнулся от нее. Собака залаяла. Но тут подбежал Марик, схватил Нави и потащил к подъезду, а парень, подняв глаза на окна дома, принялся раскачиваться на детских качелях, смешно подгибая длинные ноги. Игорь поспешно соскочил с подоконника и из-за шторы проверил — не заметил ли пришелец его маневра.

Когда дед по обыкновению высадил Колю на уголке и ринулся дальше в круговерть шестисветофорного перекрестка, а Коля повернулся и взял курс на школу, первое, что он увидел, была переполосованная крахмальными лямками с крылышками узенькая, с мушиной талией коричневая спинка очень коротко остриженной девочки, которая шла, подпрыгивая с ножки на ножку, и болтала не переставая:

— Лес гудел от пожара... Тайга... Твой вертолет дрожит от испуга, что вот-вот загорится... Ах, какое это пугливое железо, говоришь ты, а сам не боишься. Вдруг внизу... под кустом, под ореховым листом сидят три медведя, вернее, одна медведица и двое детей. И они плачут и больше не скачут...

— Хватит болтать, Ольга. Пришли,— сказал шедший рядом летчик.

Впереди показались школьные ворота.

— Ой, неохота,— скривилась девочка.— Пойдем со мной для уверенности.

— А ты не уверена?

— Ну, для устойчивости.

— А ты не устойчива?

— Когда на одной ножке, то нет.

— Так будь на двух.

— Не могу.

— Почему?

— От страха, боюсь.

— Чего?

— Всего... Неизвестного.

— Глупости.

— А вот и нет.

— А вот и да. Иди сама.

— Ннн...— и помотала головой.

— Иди.

— Ой, какая мука. Вот так штука... Как ее зовут?

— Кира Викторовна.

— Ладно.— Она приняла волевое решение и посуровела.— Иди.

Коля прибавил шагу, чтобы все получше разглядеть, и уже почти обогнул летчика и девочку с летчиковой стороны, как сзади раздался громкий топот, и кто-то схватил его за плечи. Это был Рябоконь Никифор, самый длинный и самый широкий мальчик во 2-м «Б».

— Привет, Николаев!

— Привет, Рябоконь!

— Дать полжвачки? — предложил Рябоконь.

— Изо рта? — с ужасом спросил Коля.

— Я из дома до школы успеваю только половину сжувать.

— Вот назад пойдешь и дожуешь.

— Назад я целую сжевываю,— сказал Рябоконь, давая понять, что жвачек у него всегда навалом.

— Тогда давай, Рябоконь,— сказал Коля и потянулся было, но к жвачке метнулась, словно шея прожорливого гуся, чья-то проворная рука, и клюв из двух пальцев ловко выхватил тот самый кусочек жвачки, к которому не спеша приближался Коля Николаев.

Рябоконь аж крякнул от неожиданности, поперхнулся своей жвачкой и стал кашлять. А Коля оглянулся и увидел нахальную морду Марягина Станислава, который молниеносно отправил трофей себе в рот и зачавкал, как гиппопотам.

— Кто смел, тот и съел,— объявил он с полным ртом слюны.— Гляди, вот летчик идет. Куда это они?

— Куда-куда, к нам в школу,— безапелляционно заявил Рябоконь.

— Четко? — спросил Марягин.

— Если бы в сто семьдесят первую, они шли бы по той стороне.

— Давай поглядим,— предложил Николаев и побежал. Рябоконь и Марягин — за ним.

Они столкнулись с летчиком и девочкой в самых воротах, когда летчик хорошим шагом двинулся по своим делам, а девочка, скорчив печальную гримаску, поглядела ему вслед, потом повернулась, потом еще раз и еще, перекинула сумку из правой руки в левую и пошла к школьному подъезду. Не дойдя нескольких шагов до ступенек, девочка сошла с дорожки принялась глядеть по сторонам, высматривая кого-то. Неподалеку остановились и мальчишки. Они, может быть, даже и хотели у нее чего-нибудь спросить, заговорить с ней, но во рту у них разом пересохло, и они стояли неподвижно, вылупившись на нее, с полуоткрытыми ртами, большеголовые, покрасневшие, точь-в-точь как замороженные пучеглазые малиновые рыбы под названием «морской окунь».

Начались те несколько минут, когда все прибывающая ребячья толпа заполняет дорожку полностью от ворот до дверей школы, когда в узкую горловину подъезда с трудом втекает бурливый школьный поток, когда те, кто попадают в стремнину, бывают уже не властны остановиться или выйти вон, и они, словно сплетенные в единый жгут, кучей, с визгом протискиваются в дверной проем. Вот это и произошло с нашей троицей — их просто смыло с дорожки, а волна с той же быстротой как набежала, так и иссякла. Минуты пик прошли, и асфальтовая дорожка снова освободилась, а девочка все стояла и глядела по сторонам. Ее охватило горькое чувство, как если бы поезд ушел, а она так никого и не встретила.

Это были последние дни той второй школьной весны, когда весь обязательный ритуал школьной жизни еще является и желанным, и важным, и покуда еще никому не опротивел. Когда все истово вскакивают при входе в класс взрослых, держат руку, как положено, уперев локоть в крышку парты, а не тянут ее, как третьеклассники. Когда еще побаиваются учительского взгляда и начинают сиять от любой поощрительной мелочи. Это было то самое счастливейшее время, когда и у мальчиков, и у девочек начинают яростно проклевываться характеры, пока неведомо какие, как у кактусов, когда бутоны уже вызрели, но не раскрылись, и какие будут цветки ни по форме, ни по краскам предсказать невозможно.

Негромкий говор журчал в классе — все разговаривали только с соседями, и никто не оборачивался назад. Сказано — оборачиваться нельзя, значит, нельзя!..

— Спорнем, к нам? — сказал Марягин.

— Спорнем, в «А»? — сказал Рябоконь.

— А на что? — спросил Марягин.

— Да ну,— отмахнулся Рябоконь.

— А как? — спросил Марягин.

— А никак,— сказал Рябоконь.

— Рябоконь Никифор и Марягин Стасик,— сказала плотная девочка с голубым бантом в косе.— Разговорчики,— и поправила зеленую повязку на рукаве.— А вы про что?

— Ни про что,— гыкнул Марягин,— про кого. Ну, ты даешь, Федулина, не можешь различить «кого» и «что». Вот Кира Викторовна придет, я скажу.

— Ну и говори, дурак.— У Федулиной была белая пушистая кожа, которая от самого малого движения души тут же становилась лиловой.

— Ну и скажу... Федул, чего губы надул?

Глаза у Федулиной наполнились слезами, тоже лиловыми от общего тона щек и век, она напряглась, выдумывая казнь Марягину, и произнесла вслух:

— А Света Дивова скажет, что у тебя уши немытые, да, Светик?

Тут Марягин вскочил и стал кривляться.

— У меня все немытое и нормальное. А у тебя все мытое — перемытое и лиловое.

— А ты кормить бегемота сегодня не будешь.

— Почему?

— Потому что я дежурная, ясно? И Марику-Марику скажу.

— Да ты!..— заорал Марягин.— Да я!.. Да я как!..

Но договорить он не успел, потому что Рябоконь высказал неожиданное:

— А может, Кира заболела?

— Ура! — завопил Марягин.

Но в этот момент дверь отворилась, и в класс вошла Кира Викторовна, ведя перед собой коротко остриженную девочку.

Класс замер, и все уставились на пришедших.

— Вот вам новая подружка, ребятки,— сказала Кира Викторовна неофициальным тоном.— Зовут эту девочку Николаева Оля, приехала она из Домодедова, и Оля будет кончать второй класс с нами.

— Это где аэропорт? Да?

— Да, да. Подружитесь с ней, полюбите ее, как мы все друг с другом дружим и друг друга любим. Договорились?

— Договорились! — хором ответил послушный 2-й «Б».

— А теперь Оля Николаева сядет... — она осмотрела класс,— ...к Коле Николаеву. Это будет парта Николаевых...

И тут все сорок человек стали почему-то хохотать. Просто непонятно, что уж такого смешного сказала Кира Викторовна, только хохот поднялся невообразимый.

— И будет парта Николаевых! — заходился от хохота Рябоконь.

— И будут муж и жена Николаевы,— еле пропищал сквозь смех Стасик Марягин.

Ну, тут же все стали потихоньку хрипеть, раскачиваться из стороны в сторону и синеть.

— А кто из них мальчик? — спросила Руфина Быкова.— У него же волос длиннее, чем у нее.

— Точ-на-а! Ха-ха-ха!..

Она сидела с мальчиком, которого звали Гельмут Пенкин. У этого Гельмута Пенкина певческий голос — альт, он выступал солистом детской капеллы городского Дома пионеров, хотя был еще октябренком. Гельмуту Пенкину велели беречь свой голос для «Аве Мария» и для «Вечернего звона», и поэтому он, пожалуй, был единственным, кто громко не смеялся, а все время откашливался и тихонько пробовал звук: «М-ма. М-а...»

— Николаев Коля, ты чего юбку надел? — обратился к Оле Марягин и клюнул ее в рукав таким же гусиным щипком, каким выхватил полжвачки у Рябоконя.

Оля обернулась и дала Марягину ладошкой по лбу.

— Кира Викторовна,— пискнула в наступившей вдруг тишине Графова.— Она... Она...

— Эта новенькая девочка бешеная,— подхватила Быкова.

— Дает волю рукам, да, Марягин? — добавила Дивова.

— Ой, глядите, у нее глаза какие!.. — воскликнула Графова.

— Она опасная! — поддержала Графову Федулина.— У нас в садике была одна такая же, Ноночка Рутовская. Укусила меня до крови. Вот сюда... Прививки делали...

— Ничего она не опасная! — заорал вдруг не своим голосом Николаев. Он вскочил со сверкающими глазами и стал оглядывать всех новоявленных врагов новенькой.— Я с ней сижу, и всё!

Дело принимало крутой оборот. Но тут нашлась Кира Викторовна. Она села за пианино, стоявшее слева от доски, взяла аккорд, и все разом затихли, взяла другой, и все разом запели: «Раз ступенька, два ступенька, будет лесенка, раз словечко, два словечко — будет песенка!»

Пели все. Вернее, пел Гельмут Пенкин, остальные ему подпевали.

Когда после звонка все вышли на перемену и стали бегать по коридору, к одиноко стоящей у подоконника Николаевой подошла Кира Викторовна.

— Девочка,— спросила она.— Хочешь со мной походить?

— Я пойду к ним, можно?

— Пойдем,— улыбнулась Кира Викторовна, но Оля медлила.— Или сама?

— Сама,— негромко сказала Оля.

— Вот и умница.

Оля поискала глазами запомнившихся ей по уроку девочек, увидела здоровую Федулину, Свету Дивову, Руфку Быкову и Мариночку Кондратенко — очень маленькую девочку и лицом, и локонами как две капли воды похожую на Дюймовочку из известной сказки Андерсена, подошла к ним и, не ожидая никакого подвоха, сказала, может быть, чуть волнуясь:

— Девочки, давайте дружить.

Белорозовая, как пастила, Федулина сразу налилась фиолетовым соком и сделала на своем лице такое выражение, будто откуда-то подул сквозняк. Одна Света Дивова улыбнулась новенькой, но под строгим взглядом маленькой Мариночки улыбка потухла на ее губах, и девочки, каждая на свой лад, изобразили на своих лицах целую гамму различных неприятных чувств, от полного равнодушия до глубокого презрения. Они, видно, ждали этой фразы Николаевой, заранее сговорились ее отвадить, продумали, как это сделать, и дружно разыграли все, как по нотам.

— Девочки,— серебряным колокольчиком прозвенела Мариночка-Дюймовочка,— пойдемте.

И все девочки повернулись спинами к Оле Николаевой, словно она тут и не стояла вовсе, и побежали к Кире Викторовне, которую и так уже обступили остальные девочки из 2-го «Б», и, как и все, повисли кто на правой ее руке, кто на левой, и все, как одна, стали заглядывать в лицо учительнице восторженно-влюбленными и чрезмерно преданными глазами.

А Оля Николаева поглядела им вслед, еле заметно передернула плечами и, закусив губку, вернулась к тому же подоконнику, у которого стояла, когда к ней подошла Кира Викторовна.

— Эй, Марик-Марик! — закричала вдруг Графова.

— Сели-ищев! — тут же подхватила Быкова.

— Марик Селищев! — крикнула и Федулина.

Но так орать девочкам и не надо было. Марик сам шел к ним, ловко проскакивая по движущемуся лабиринту все время перемещающихся ребят.

Он был тощий и казался еще худей и длинней оттого, что за зиму сильно вырос из школьной формы.

Было видно, что человек он тут весьма популярный. Малыши так и липли к нему, и он волочил на себе целые грозди мальчиков и девочек.

— Ну, подопечные-позвоночные! — произнес он свои позывные, и все разом сгрудились вокруг него.— Значит, сегодня в пять часов мы идем кормить...

— Бе-ге-мота! — заорали все. — И я буду кормить. И я!.. А я так люблю кормить бегемотов!..

— Плакат сделан? — обратился Марик к Федулиной.

— Да вот эскиз, Марик-Марик.— Она развернула листок, на котором был нарисован фломастером бегемот еще без глаз и внизу написано крупным шрифтом: «Бегемот наш большой друг».

— Я только одного не знаю,— сказала, залиловев от смущения, Федулина.— У него глаза, как у лягушки или как у человека?

— Я не знаю,— сказал, подумав, Марик.— Не знаю... Нарисуй, как у человека.

— Точно! — закричали ребята.

— Тут одна ошибка! — заорал вдруг Марягин.— Тут она написала «наш большой друг».

— Ну,— нетерпеливо произнес Марик-Марик.

— А надо,— неторопливо продолжал Марягин,— «наш очень большой друг»,— и, разведя руки в стороны, попытался показать какой большой — вот такой.

— А по полбулки принесли? — спросил Марик-Марик.

Ребята загалдели.

— Все принесли... Кроме одной... Все, а одна не принесла...

— Какая одна? — спросил Брегвадзе.

— Обыкновенная новенькая,— сказала Федулина.

— Ну и как же? — спросила, растерявшись, Графова.

— А так же,— четко скомандовала Дюймовочка.— Кто принес — идет, кто нет — нет.

— Погодите,— сказал Марик-Марик.— А где же дружба? Что же получается? Все идут кормить бегемота, одна девочка — не идет. А может, она больше всех любит кормить бегемотов.

— Так она полбулочки не принесла,— глаза Дивовой горели справедливостью.

— А песню знаете,— Марик нашел педагогический прием.— «Хлеба горбушку и ту пополам. Тебе половина, и мне половина»? Молчите? То-то! Может, кто принес целую.

— Я принес,— сказал Марягин.— Только я ее срубал.

— Всю? — злорадно сказала Федулина.— Вот и не пойдешь!

— А... Не... Проявил волю! — Марягин был горд своим поступком.

— Кто ей даст? — спросил Марик-Марик.

— Я ей дам,— выступил Николаев.

— А сам?

— А сам в сторонку стану и буду глядеть!

— Молодец! — Марик произнес это слово с неподдельным восхищением.

— Ты настоящий друг. Посмотрите на него, ребята, и помните... Дружба всего дороже! — И Марик повернулся и ушел.

— А я знаю, как его зовут,— сказал Николаев.

— Как? Кого? — спросили разом Марягин и Рябоконь.
— Бегемота этого.
— Ну? — напрягся Марягин.
— Гиппопо — там.
— Где там? — переспросил Рябоконь.
— Что где? — не понял Николаев.
— Ну, что,— не знал, что ответить Рябоконь.— Как оно ги-по-по...
— А-а! Гиппопо!
— Гиппопо! Ура! — закричал Марягин.— Ну ты и умный, Николаев! Я тебе сейчас как в лоб дам!

Мариночка догнала Марика-Марика на лестнице.
— А ты, Марик-Марик,— сказала Мариночка, перегнувшись через перила,— на той переменке на задний двор иди, где пожарка...
— Зачем?
— Игорястик велел: «Пусть меня там дожидается».
— Так его же нету.
— Придет, так что и ты приходи.

Марик ничего не ответил. Он только сильно провел ладонью по щеке, словно снял налипшую паутинку.

Как только прозвенел звонок на перемену, Марик-Марик выскочил из класса и, увертываясь, словно футболист в атаке, проскользнул между мечущимися под ногами малышами и спустился вниз, во двор позади школы. Ну, конечно, они были именно там, между мусорными контейнерами и штабелями всякого школьного хлама, который уже вынесли во двор, но еще не увезли. Они играли в какую-то идиотскую игру: на подставке из кирпичей стояла консервная банка, сбоку три кучки пятачков, каждая кучка принадлежала одному из играющих: Игорястику Кондратенко, здоровенному Стасу и восьмикласснику Толоконникову, по кличке Толокно, имени которого так никто и не знал. По очереди они кидали пятак в банку, шагов, наверное, за пять-шесть, если кто попадал, остальные выдавали ему по пятаку, если промазывал, то он отдавал по пятаку остальным.

Марик-Марик не боялся этих ребят, но терпеть не мог ввязываться в их какие-то дурацкие разговоры, вялые и бессмысленные.
— Привет,— сказал он невесело, только чтоб обозначить свое появление.
— Привет,— ответили ему все трое и не спеша подошли. Потом началась церемония рукопожатий.
— Сам пришел или Маринка велела? — спросил Игорястик.
— А чего? — в свою очередь спросил Марик-Марик.
— А ничего, так,— Игорястик пристально глядел на Марика, а пальцами быстро перебирал недлинную колбаску пятаков.— Сказать?
— Ага,— кивнул Марик, и у него заныло в груди от предчувствия какой-то гадости.
— Дай двадцать копеек, тогда скажем,— и Стас протянул ладонь.
— У меня только на завтрак.
— А нам все равно.
— Ну, на,— Марик вытащил кошелечек, из него — единственный двугривенный и положил на ладошку Стаса.
— Говори,— сказал Стас Игорястику.
— Ты домой звонил? — спросил Игорястик нейтральным голосом.
— Зачем? — вскинулся от охватившей его тревоги Марик.— Зачем?
— Спокуха,— придвинулся к нему Стас.— И не пыли, понял?
— Ну что, что?..— Марик умоляюще глядел на Игорястика, на Стаса глядеть ему было противно.

— Ты с собакой гулял? — спросил Стас.

Кровь отлила от щек Марика, он даже от растерянности пальцами губы прижал, чтобы они не кривились.

— Нет,— сказал он.— Я только вывел ее перед школой. Бабушка сказала, что пойдет с ней в «Гастроном».

— Точно,— сказал Стас.— Так она посадила ее у входа, так?

Марик-Марик передернул плечами, на Стаса он так и не мог поднять глаз.

— Мы всегда оставляем ее у входа. Она сидит и ждет.

— Ее увели,— сказал Стас.

— Да кому она нужна! — чуть не закричал Марик.— Она старенькая, она только нам и нужна. Она такая умная, только что не говорит...

— А ее не разговаривать взяли,— сказал вдруг басом Толокно,— а на шапку...

Марик-Марик остолбенел и резко повернулся к нему.

— На что?

— Шкуру содрать и шапку сшить.

— Ой! — не удержался Марик, и выкрик его прозвучал, как вопль отчаяния.— Врешь ты, гад!

— Я тебе, сявка, сейчас так врежу...— сказал Толокно и двинулся было к Марику-Марику, но Стас выставил свою здоровенную ножищу и, словно шлагбаумом, преградил ему путь.

А Игорястик все это время молча стоял и глядел то на одного, то на другого.

Вдруг на втором этаже приоткрылось окно, и тонкий Мариночкин голос прокричал:

— Игорясти-и-ик, звонок!

Игорястик, ни слова не сказав, повернулся и быстро пошел к двери черного хода. Марик кинулся за ним, но Стас сделал ему подножку. Марик-Марик заковылял, но чудом удержал равновесие и не растянулся на нечистом асфальте заднего двора. Стас и Толоконников загоготали. Марик догнал Игорястика и торопливо, глотая слова, заговорил:

— Слушай, Игорь, скажи, ну, кто ее взял? Ну, пожалуйста... Ведь ты знаешь... И я должен знать... Ну, кто? А?.. Ну, будь добр, скажи. Ну, подумай, как же я могу не знать, если ты знаешь?.. Ты же друг мне, а, Игорь?

Игорястик молча поднимался вверх, шагая через три ступеньки, Марик старался опередить его и заглянуть ему в лицо, но Игорь шел, мрачно наклонив голову.

— Слушай, Игорь, слушай, ну, что делать?.. Я даже не знаю, как жить без Нави... Просто невозможно... я даже не знаю, как сказать... она наша, понимаешь? Ну, как бабушка, как дядя Костя... Когда она схватила воспаление легких, мы все плакали... И у меня слезы сами лились, честно... Я бы тебе этого никогда не сказал, но я, правда, хочу, чтобы ты все понял, Игорь... Я не скажу, что мы все умрем, если ее не станет, но все заболеем, это точно... Скажи, где она, Игорь, скажи и проси, что хочешь. Скажи, Игорь... И что хочешь приказывай. Я все сделаю, будто я тебе американку проиграл... Вот чем хочешь поклянусь...

— Ладно,— как-то неохотно сказал Кондратенко.— Попробую тебе помочь.

Так они, задыхаясь, добежали до четвертого этажа и ворвались в класс, когда все уже расселись, а математик только-только раскрывал журнал.

— А вот и прекрасно,— сказал он, меняя очки с «дали» на «близь» и морщась, и щурясь при этом.— На ловца бежит овца...— Он перебирал карточные карточки, на которых были написаны задачи, выбрал одну, протянул ее Марику-Марику.— Вот, обрати внимание, опоздали вы двое, а у доски ты один. О чем это говорит?

Марик-Марик пожал плечами.

— А говорит это о том, что в тебе больше раздражающей нервозности, чем в Кондратенко, и тебе надо вести себя тише воды,ниже травы, чтобы не вызывать неприязненных чувств у усталых людей, вроде меня. А теперь возьми мел и решай...

Марик-Марик взял карточку, свернул было к своей парте, но передумал и подошел к доске. В классе кто-то из самых смешливых хмыкнул. Он принялся читать, и было ясно, что ни слова из прочитанного не понимает. Он насупливал брови, вчитывался в условия задачки все снова и снова. Лоб его покрылся испариной. Мел крошился в его пальцах и засыпал башмаки.

— Устал мел крошить, Селищев? — спросил математик.— Вот видишь, ты уже почти стер грань между умственным и физическим трудом.

Класс хохотал. Марик-Марик оторвал глаза от карточки с задачей и исподлобья поглядел на ребят, которые сейчас откровенно потешались над ним. Игорястик Кондратенко хохотал вместе со всеми. Марик пристально поглядел на него, вернее на его дергающийся в смехе раскрытый рот, и вдруг громко сказал ему, даже не ему, а его гортани и зубам:

— Ну ты-то что? Ты-то ведь все знаешь?..

Ах, если бы сейчас был не урок, если бы они сейчас были не в школе, а на улице! Как бы Марик с маху влепил ладонью по этой фальшивой физиономии... Но, увы, была школа, был урок и был учитель математики, который, поняв, что происходит нечто серьезное, подошел к Марику-Марику и положил ему руку на плечо, отчего тот разом съежился и прерывисто вздохнул.

— В чем дело, молодой человек приятной наружности?

И в обычно весьма ироничном тоне математика вдруг прозвучала едва уловимая теплая нотка.

— Отпустите меня домой,— прошептал Марик-Марик,— пожалуйста...

— Что случилось? — спросил математик.

— Случилось,— глухо ответил Марик и добавил едва слышно: — Беда...

Возникло молчание, которое прервал Кондратенко.

— Правда, отпустите его. Собаку у них увели.

Весь класс возбужденно загудел: «Где? Когда? Как? Какую?»

— А ты откуда знаешь? — спросил математик.

— Знаю,— сказал Кондратенко.

— Ну что же, знание — сила,— математик поглядел на Марика, на лице которого возникло щемяще жалкое выражение.— Иди. «Иди и помни обо мне», как сказал один призрак, в каком произведении, коллеги?

Возникла пауза. Ждать Марик-Марик не стал, он метнулся к парте и выхватил сумку.

— В «Гамлете», неучи! — воскликнул математик, когда Марик затворял дверь.

Марик бежал по улице, и настроение у него было препротивное. Прежде всего он примчался к «Гастроному», а вдруг... У магазина стояли несколько детских колясок с младенцами, и к трубе, прикрепленной поперек витрины, чтобы не разбили стекло, был привязан карликовый пинчер. Песик тревожно поглядывал на одну из колясок, которая тряслась — младенец в ней ворочался и натужно кряхтел.

— Ну,— спросил Марик у пинчера,— не видел тут большой собаки? — и он показал размеры своей Нави.— Вот такой?

Пинчер стал нервно поскуливать от страха и задрожал так, что зазвякал карабин на его ошейнике.

— Глупый ты, глупый,— сказал ему Марик и вошел в магазин.

Очередь за колбасой занимала весь периметр помещения. Нескончаемой змеей она несколько раз оплетала зал, тщательно огибая кассовые будки и упаковочные столики. В магазине было тихо, очередь, казалось, дремала. Героически преодолев охватившую его робость, Марик-Марик подошел к одной из касс и умоляюще взглянул на кассиршу, которая обматывала кассовой лентой пачку пятирублевок. Вздрогнув от Марикова взгляда, она быстро сунула деньги в ящик, задвинула его и спросила:

— Чего?

— Простите, пожалуйста,— как можно вежливее произнес Марик-Марик.— Вы тут водолаза случайно не видели?

Кассирша вытаращилась на Марика и повторила угрожающе:

— Чего?

— Водолаза.

— Какого еще водолаза?

— Да черного,— с готовностью уточнил Марик.

— А ну, двигай отсюдова, пока я милицию не вызвала,— угрожающе сказала кассирша и вытащила милицейский свисток.

— Не свистите, пожалуйста.— Марик не на шутку испугался.— Это порода такая. Во-до-лаз. Она черная, вот такого роста...— И он провел ладонью по своей груди...

Но по вдруг ожившему лицу кассирши стало ясно, что она поняла, о чем идет речь.

— Точно,— сказала она.— Одна все искала.

— Ну?! — с надеждой завопил Марик.

— Галя! — крикнула эта кассирша другой кассирше, той, что сидела поближе к дверям.— Тут утром женщина собаку все бегала... Не нашла?

— А кто ее знает? — ответила Галя.

И вся длиннющая очередь вдруг пробудилась от дремы и немигающими глазами уставилась на Марика-Марика, и он, почувствовав себя виновным в чем-то, забормотал: «Простите» и, пятясь, ушел под недобрый рокот заговорившей вдруг толпы: «Вот люди, собакам колбасу скармливают! Эх!»

Кира Викторовна линиями нарисовала параллелепипед в изометрической проекции.

— Внимание, сейчас все выньте тетради и перерисуйте этот ящик.

Поднялся лес рук.

— В клетку тетради, в клетку, а не в линейку ,— ответила учительница, заранее предугадав вопрос.— Опустите руки.

Все руки опустились, кроме одной.

— Брегвадзе Сандрик, ты что, не слышал? В клеточку. Не в линейку, а в клеточку, как для математики.

Вдруг Брегвадзе тихонько завыл.

— Ну, конечно, у тебя нет тетрадки?

Брегвадзе плакал все безудержнее.

— Ребята, кто одолжит Сандрику тетрадку в клеточку?..

Поднялся лес рук, в том числе и Брегвадзе.

— Ну, что ты-то тянешь? — спросила его Кира Викторовна.

— Ему выйти надо,— сказала, слегка отодвинувшись в сторону от Брегвадзе, Света Дивова.

— Тебе выйти надо? — воскликнула учительница.— Да, Брегвадзе?

— О-о-о! — взревел Брегвадзе и, словно дикий вепрь, выскочил из класса.

Кира Викторовна вздрогнула, когда грохнула дверь за Брегвадзе.

— Слышите, запомните, запомните все, как ужасно, когда хлопают

дверьми,— сказала она.— Теперь следите за моей рукой.— Она нарисовала стрелку, направленную в ящик.— Это куда? — и ответила сама: — Это в — в ящик А это? — Она начертила стрелку из ящика.— Это... — И знаком вызвала на ответ сообразивших.

— Из... — пропели сразу несколько голосов.

— ...ящика!.. Молодцы!

Дальше стрелка взлетела над ящиком и перескочила на другую сторону.

— Теперь?

— Че-рез! — ответили все хором.

— Вот и нарисуйте в тетрадях в клеточку все, что мы сейчас выяснили,— предложила Кира Викторовна.

— А Оля Николаева почему не рисует?

Оля пожала плечами, она сидела перед пустым столом.

— Где твоя тетрадка?

Дюймовочкины подружки насторожились, а вслед за ними насторожился и весь класс. Но Оля молчала.

— Где твоя тетрадка? — Кира Викторовна открыла крышку Олиной парты. Ящик был пуст, портфеля в нем не было.

— А где портфель?

Оля снова молча пожала плечами.

— Отвечай мне словами, а не плечами,— строго сказала Кира Викторовна.— Я же отлично помню, что ты была с портфелем. Да?

— Да,— сказала Оля.

— Где же он?

— Не знаю,— Оля говорила все так же безо всякого выражения.

— Где ты его могла оставить?

— Не знаю.

— На физкультуре?

— Нет, он был в классе.

— Но у него же нет ног?

— Нету,— тихо согласилась Оля.

— Может, его кто-нибудь взял?

— Нет, не может,— твердо сказала Оля.— Правда, девочки?

Дюймовочкина гвардия с удивлением переглянулась.

— Конечно,— пропела Дюймовочка,— чей портфель, тот за ним и должен смотреть. Да, Кира Викторовна?

— Ты всегда такая рассеянная? — спросила учительница Николаеву.

— Нет, не всегда.

— Ну, чтобы это было в последний раз. Дети, помогите Оле найти ее портфель, конечно, во время перемены. Кстати, кто дежурный?

Мальчик с красной повязкой и мокрым носом исправно вскочил и, не мигая, уставился на Киру Викторовну.

— Костов Анжел, ты был в классе на перемене?

— Ну?

— Больше сюда никто не заходил?

— Ну?

— Ну и что ты можешь сказать, кроме «ну»?

— Видите ли,— неожиданной скороговоркой зачастил Костов,— сюда никто не заходил, потому что я дверь запер на стул, вот так.— Он стремительно метнулся к двери и засунул стул ножкой в дверную ручку.— А то знаете, сколько бы здесь толкалось?..

В этот миг в дверь застучали.

— Открыть? — спросил Костов.

— Конечно, открой,— сказала Кира Викторовна.

Костов стал вытягивать ножку стула из ручки двери, но дверь снаружи дергали, и стул не вынимался. Дверь дергали все сильнее, и Костов дергал стул все сильнее, но безрезультатно.

— Отпусти стул,— приказала Кира Викторовна,— и отойди от двери. Костов послушно отскочил на шаг, и стул сам вывалился из дверной ручки и грохнулся об пол.

— Автомат! — крикнул Марягин.— Самовывал!

— Что-что? — спросила Кира Викторовна.

— Самовывал,— отрапортовал Марягин,— значит, сам вываливается.

— Ну, знаешь ли! — воскликнула Кира Викторовна и засмеялась, и все засмеялись вслед за ней.

В класс, тяжело дыша от единоборства с дверью, вбежал Брегвадзе и плюхнулся на свое место, а Костов продолжал как ни в чем не бывало:

— Значит, так, портфеля новенькой Николаевой я не видел в глаза, но, может быть, кто-нибудь все-таки видел, и кто-нибудь, может, все-таки заходил сюда, то есть в класс на переменке, потому что я должен был в туалет выйти. Не может же человек, даже если он дежурный, сидеть в классе и урок, и перемену, и еще урок, и еще перемену и...

— Хватит,— сказала Кира Викторовна, и у всех создалось впечатление, что она просто выключила звук у Костова, который продолжал стоять и беззвучно шевелить губами.— Садись, дежурный Костов.

Костов сел.

— Во сила! — с завистью произнес Рябоконь.— Так и чешет подряд, а у меня на столько слов не хватает.

— Может, ему на переменке по шее дать? — спросил Марягин.

— За что? — подняла на него глаза его соседка, худенькая девочка с мешками под глазами.

— Просто так,— ответил Стасик.

— Только не сильно, чуть-чуть,— согласно кивнула худенькая.

— А я чуть-чуть не умею,— стал вдруг хвастать Марягин.— Я знаешь, как?.. Раз-два!..— И он так размахался, что сшиб на пол тетрадку худенькой девочки.

— С ума сошел! — гневно крикнула Кира Викторовна и с такой силой шлепнула ладошкой по крышке учительского столика, что из него почему-то выскочил ящик и в нем... — Смотрите! — воскликнула Кира Викторовна и вынула оттуда чешский портфель с лямкой.

— Ой! — воскликнула Николаева.

— Твой? — спросила в рифму Кира Викторовна.— Как ты сказал, Стасик,— самовывал? Сам вывалился?

Но почему-то никто не засмеялся.

— Кто же его сюда положил? — Кира Викторовна обвела взглядом класс.— А?

Тридцать пять пар невинных глаз доверчиво глядели на учительницу.

— Кира Викторовна! — снова поднял руку Брегвадзе.

— Что, Сандрик, опять? — спросила учительница.

— Опять нэт! — твердо ответил Брегвадзе.— Только мы, наверное, не пойдем кормить бегемота!

— Почему? — класс от ужаса прямо застыл.

— Почему, Сандрик?

— Кира Викторовна,— хрипло, волнуясь,— продолжал Брегвадзе.— У Марика-Марика украли собаку, и он теперь ее ищет.

— Кто тебе сказал? — Кира Викторовна подошла к его парте.

— Один какой-то большой, в туалэте,— почему-то прошептал Сандрик.

Даже непонятно, почему дом, в котором жила собака, вдруг, оставшись без нее, становится таким пустым и гулким. На крюке в передней висит запасной поводок с парфорсным ошейником. Лежит коврик, вытертый ее боками коврик, и пустая миска перед ним. Какие-то разноцветные кубики, смятые собачьими челюстями. Когда пес в доме, этих предметов не замечаешь, но когда его нет — они просто лезут в глаза.

— Ба! — закричал Марик, войдя в переднюю.

Никто не ответил, бабушки не было.

Марик обежал всю квартиру. Это была хорошая старая московская квартира, еще дореволюционная, в которой жили уже, наверно, четыре поколения Селищевых, если не пять. И белая эмалированная табличка на входной двери «Докторъ Маркъ Федорович Селищевъ, дѣтскія болезни» с пожелтевшей, отбитой кое-где эмалью свидетельствовала об этом.

Марик обежал все закоулки и только одному ему известные уголки.

— Нави! Навичка! — кричал Марик, надеясь на чудо. Но чуда не свершилось. Собаки в доме не было, а была та самая пустота и гулкость, от которой хотелось плакать. Марик швырнул портфель на пол и как был в уличной куртке и школьной форме, так и упал ничком на свою постель и зарылся лицом в подушку. На кухне играло радио, в большой комнате тикали часы, голуби, громко переговариваясь, шумно топтались на подоконнике, но такого желанного стука собачьих когтей по паркету не было. Пережить это сил не хватало.

Оля стояла у окна в коридоре с Николаевым.

— Папа пролетел над медведями низко-низко, и они не испугались грохота моторов.

— Это реактивный? — спросил Николаев.

— А то. Камов-24.

— Ну и... — нетерпеливо торопил Николаев.

— А они не испугались. Они сидели, подняв морды, и ждали, когда... их спасут от огня.

— Оля! — К их окну на всех парусах приближалась Кира Викторовна.— Мальчик,— сказала она Николаеву,— иди поиграй во что-нибудь. Девочка...

— У меня имя есть,— мрачно произнесла Николаева.— В вашей школе все говорят «девочка» и «мальчик»?

— Ты что, делаешь мне замечание? — напряглась Кира Викторовна.

— Простите. Нет. Но вы...

— В общем, так,— продолжала Кира Викторовна.— Я вижу, что ты никак не можешь войти в коллектив девочек...

— Я-то хочу, но вот они... Я очень хочу!

— Не перебивай меня, девочка, то есть Оля, это невежливо.

— Я не перебиваю, я думала, что вы уже кончили.

— Нет, не кончила. А кончить я бы хотела вот чем... Тебе задание, Оля: обязательно подружись на продленке с нашими девочками. Понятно?!

Оля пожала плечами.

Так пролежал Марик сколько-то времени, тяжело и протяжно вздыхая, как вдруг во дворе раздался резкий свист. Потом свистнули еще раз. Потом о стекло балконной двери звякнул ловко брошенный камешек.

Марик понял, что это не случайно, вскочил, подбежал к балконной двери, распахнул ее и вылетел на балкон. Раздвинув высохшие в ящиках цве-

точные стебли, он поглядел вниз. Сперва ему показалось, что во дворе никого нет, но потом из-под балкона вышли двое, словно отделились от стены, Кондратенко и Толокно. Марик негромко свистнул. Кондратенко поднял руку.

— Вы! — крикнул Марик со вспыхнувшей вдруг надеждой.— Бегу!

— Скорей! — ответил Толокно.

Ждать лифта терпенья не было, и Марик помчался по лестнице пешком. Сбегая с этажа на этаж, он глядел в окна, и в окнах этих появлялось то небо, то верхушки древесных крон, то дальние крыши, то густая листва. Но вот наконец он распахнул дверь и выбежал во двор.

Они стояли на расстоянии десяти шагов друг от друга, перебрасывались особым летучим пластмассовым диском и, очень ловко извиваясь всем телом, его ловили. Они не прекратили игры, когда он вышел и медленно приблизился к ним.

— Был в «Гастрономе»? — спросил Игорястик и метнул диск Толоконникову.

Марик кивнул. Толоконников поймал его и кинул обратно.

— Ну? — Игорястик изловчился, прыгнул в сторону и подхватил диск почти у самой земли.

Марик покачал головой.

— Ты, Селищев, отстегни три чирика,— сказал Кондратенко, поймав диск и швыряя его в очередной раз.

— Чего? — не расслышал Марик.

— Три червонца давай,— разъяснил Толокно.— Тридцатку гони, и собачку вам на дом доставят.

Марик-Марик замер от волнения.

— Живую? — спросил он, глядя не на Игорястика, не на Толокно, а между ними.

— Если по дороге копыта не откинет! — захохотал Толокно.

Марик зажмурился и прижал ладонь к глазам.

— Где же их взять? Знаете, пошли к нам,— сказал он, решившись.— Выберете, что годится... Ребята, помогите мне, пожалуйста.— Голос Марика звучал просительно.

Игорястик перемигнулся с Толоконниковым, потом каждый из них коротко о чем-то подумал и снова переглянулись...

— Там есть кто? — спросил Толоконников, поглядев на верхний этаж.

— Не...— мотнул головой Марик-Марик.— Бабки нет, и вообще никого нет. Пошли...

— Ты только не думай, что собака у нас,— сказал Игорястик.— Ее не мы взяли. Понял?

— Да мне такое и в голову не пришло,— ответил Марик.— Неважно, кто взял, вернули бы, и все.

Они доехали в лифте до пятого этажа. Широкая, нетеперешняя площадка со старинными, кое-где выбитыми и затертыми цементом, плитками. Одна, посередине, входная дверь с бронзовой ручкой. Эмалированная табличка на двери, извещающая о часах приема больных младенцев доктором Селищевым.

Марик своим ключом открыл замок. Отворил дверь. Сказал:

— Заходите.

Они вошли. Остановились в прихожей. Марик зажег свет. Спросили:

— Обувь снимать?

— Да вы что?.. Ерунда. Сухо... Ну, идемте.

Но они сняли и в носках потопали в комнаты. Вошли в столовую. Дубовый гарнитур, хороший модерн девятисотых годов, с мраморными досками и орнаментальными витражами в дверцах буфета и серванта. Гипсовый бюст красивой женщины с низким декольте и в твердом французском капоре украшал буфет сверху.

На стенах много гравюр и фотографий в полопавшихся кое-где рамках. С потолка над столом свисала большая бронзовая лампа с гирями и оранжевой шелковой юбочкой. Стол покрыт чуть траченой молью зеленоватой плюшевой скатертью, тоже начала века.

Этакий неподвижный уют столетней давности.

— Ты,— обратился к Марику Толокно.— А воще что брать можно?

Марик устало взглянул на Толоконникова.

— Что хотите,— обвел он рукой комнату.— Ну, конечно, что понезаметней. Вон гравюры или вот кружка с Ходынки, это когда коронация Николая II, когда много людей подавили...

— Чем? Танками? — спросил Толокно.

— Нет, ногами.

— Кончай свистеть.

Марик пожал плечами. А тем временем Игорястик трогал медную ручку в комнатной двери.

— Сколько таких?

— Не считал,— подернул плечами Марик.

— Они по пятерке идут, чирик — пара,— сказал Игорястик.

— Как же ее отвинтить? — спросил Марик.

— Откурочь как-нибудь шесть штук, и порядок.

— Очень заметно,— сказал Толокно.— Сразу увидят. Может, чего еще?

— Глядите,— сказал Марик-Марик,— только поскорей...

А Толокно и Игорястик постепенно осмелевали и все шустрее ходили по комнате. Они стали все трогать руками передвигать с места на место.

— Это кто?— спросил Игорястик, указывая на портрет в овальной раме.— Писатель?

— Нет, хирург — это мой прадед.

— А крест воще у него какой?

— Это орден, военный.

— А такого ордена воще нет?— спросил Толокно.

— Откуда!— сказал Марик.— Это же на японской войне...

— А еще, может, какой есть?

— Может, и есть, только я не знаю, где они. Ну, ребята, давайте скорей, пожалуйста. Вот в этой папке гравюры. Показать?— Марик вытащил лист наугад.

— Муть,— сказал Игорястик, взглянув.

— А нам воще без разницы,— жестко сказал Толокно. В этот момент он увидел на торцовой стене буфета две африканские маски из раскрашенного дерева.— Вот урод!— и внимание его переключилось. Он снял маску, приложил ее к своему лицу и, держа за подбородок, принялся кривляться и притопывать.— Бум-та-ра-ра! Бум-бум-та-ра-ра!

— Вот эта — тридцать рэ, как отдать!— воскликнул Игорястик, его внимание тоже переключилось на маску.

— Заглохни,— прервал его Толокно.— Давай обе за тридцать. Две, понял?— и подмигнул Игорястику.

— Ты же сказал, одну... — растерянно произнес Марик-Марик.

— Кто сказал? Я не говорил. Ты что, жмот, на собачку деньги жалеешь?

— Я — нет!— воскликнул Марик и замотал головой.— Нет!

— Тогда, значит, ладно. Поможем тебе, Нулик. На Птичьем рынке толкнем. Пять минут, и ваших нет! Воще добра тут навалом!.. И что это у тебя никогда больше двадцати копеек в кармане не звенит? А? Жа-адный ты, Нулик...

— Не зови меня так,— попросил Марик.

— Гы! А кто ты есть?— Толокно поглядел на него с издевательским изумлением.

Игорястик хмыкнул.

— Кто ты есть?— повторил Толокно и сам же ответил:— Никто!.. Нуль... Нулик...

— Ну, пожалуйста...

— А еще можно так,— продолжал глумиться Толокно.— Не Марик-Марик, а Нулик-Нулик... Или Марик-Нулик... Нулик-Марик...— И, приложив красную маску к лицу, запел на какой-то дикий мотив: «Марик-Нулик, Нулик-Марик!»— и стал пританцовывать.— Марик-Марик... Нулик-Нулик!..

А тут и Игорястик схватил другую, зеленую маску, тоже приложил ее к своему лицу и принялся, как и Толоконников, орать и скакать, кривляясь.

— Марик-Нулик, тра-тата... Нулик-Марик, тра-тат-та!.. Нуль в квадрате! Нуль в сотой степени! Тра-та-та! Марик-Нуль есть туфта!..

Марик глядел на эту вопиюще оскорбительную вакханалию с ужасом. Они скакали и кривлялись, дышали тяжело, со свистом, словно в приступе какого-то шаманского камланья. Они размахивали кто гравюрой, снятой со стены, кто какой-то статуэткой, схваченной с серванта, но не бережно, как подобало бы, а по-хамски, нагло, с ощущением своей полной безнаказанности.

— Марик-Нулик, тра-та-та, Нулик-Марик — без хвоста...

В это время тихонько щелкнул замок, и в столовую из передней заглянула только что пришедшая бабушка.

— Боже мой!— воскликнула она, оторопев.— Что это? Ты дома? Вас рано отпустили? Марик, что вы тут делаете?

— Это ко мне из школы зашли. Вот Толоконников из 8-го «Б», а этот из нашего, Игорь Кондратенко. Мы...

Но договорить бабушка не дала. Душевная мука исказила ее лицо, как старая зубная боль.

— Дети!— почти со всхлипом выкрикнула она.— У нас пропала собака! Ее, вернее всего, украли. Другого объяснения я не могу найти. Кому, кому она понадобилась? Это старая собака... вроде меня, в своем, собачьем, возрасте... Марик? Почему ты спокоен?..

— Я не спокоен,— ответил Марик.— Ба, ты не видишь, ребята ко мне пришли в гости.

— Конечно, конечно... Эти маски его дед привез из Кении, давно, еще до войны. Его дед ездил туда в связи с эпидемией энцефалита. Как он был бы рад, если б увидел, что вы играете этими масками. Чудно! А то они висят без смысла... Господи, что же делать с собакой, что же делать? Дети, вот печенье. Марик, на кухне чудные яблоки, джонатан. Угости своих друзей. Я просто ума не приложу, где ее искать... Ой-ей-ей-ей! Просто кончается жизнь...— И бабушка прижала руки к ушам. Потом, заметив, что Толокно и Игорястик стоят, не двигаясь и вроде бы не дыша, она воскликнула:

— Пожалуйста, милые, не стесняйтесь!

А тут Марик принес яблоки, он нес их, две штуки, в мокрых руках.

— Марик!— Бабушка была шокирована.— Ты меня мучаешь! Неужели нельзя принести на тарелочке?..

— Ладно, ба, ну что ты?— И Марик протянул каждому по яблоку.

Оба взяли, но есть не стали.

— Пожалуйста, дети, пожалуйста,— угощала бабушка.— Кушайте на здоровье!

Но оба гостя, словно по команде, повернулись и, не говоря ни слова, заскользили по паркету к передней.

— Боже мой! Какое у нас несчастье сегодня,— снова всплеснула руками бабушка.— Я чувствую, что у меня гигантски подскочило давление... Я понимаю, Марик, что твоим друзьям от этого ни горячо ни холодно, но ты, Марик... Такого жестокосердия я не ожидала. Дети, когда захотите, при-

ходите к нам играть в маски. Мы будем очень рады... Вы уже собрались?— сказала она, заметив, что Игорястик и Толокно в передней зашнуровывают ботинки.— Марик, проводи своих гостей!— Бабушка отошла в сторонку, приложила платок к глазам, и плечи ее затряслись.

Марик вышел в переднюю вслед за ребятами.

— Как же теперь будет?— спросил он.

— Да никак,— ответил Игорястик резко. А Толокно добавил:

— Хотели тебе помочь, да она помешала. Теперь сам выкручивайся.

— Только учти,— шепотом продолжал Игорястик.— Чтобы сегодня к четырем деньги принес. К четырем, не позже.

— Тебе?

— Мне. А я передам кому надо.

— Где же я их возьму?— вздохнул Марик.

— Твоя проблема,— сказал Игорястик.— И если кому скажешь, то все, понял?

— И собачки нет, — добавил Толокно.— А завтра ее хвост в ваш почтовый ящик засунут.

Марик взглянул на ребят и содрогнулся. Он ясно понял, что они не преувеличивают, что именно так и будет. Ему стало дурно, он привалился плечом к стене.

— Да кому она нужна,— снова сказал он.— Она же только нам и нужна.

— Она только вам,— согласился Толокно.— А шапки всем нужны.— И, подойдя к Марику вплотную, внятно произнес:— Если кто из твоих в школу придет... Понял, что будет!..

— Бежим,— сказал Игорястик.— Звонок.

Марик подошел к окну, глядящему во двор. Игорястик и Толокно мчались к воротам, перекидываясь пластмассовым диском, гикая и свистя.

— Что ты уперся в стекло, вместо того чтобы бежать и искать собаку. Что ты там все выглядываешь? Они ушли?

— Да.

— Ах, как ты жестокосерд! Никого не любишь, даже свою собаку...

— Не говори глупостей, ба.

— А ты не говори со мной в таком тоне, равнодушный ребенок.

— Ну все, ба, все! У тебя есть тридцать рэ?

— Чего тридцать?

— Рублей.

— Столько денег! Зачем? И что это за жаргон «рэ»?!

— Значит, так,— начал Марик, решившись.— Надо сегодня, до четырех часов, отдать одному чмырю тридцатку. Тогда нам, наверно, вернут Нави.

— Тебе поставил такое условие этот Чмырь? А что, если не принесешь денег?

— Убьют ее...

— Но это же шантаж!— взорвалась бабушка.— Это гангстеризм!... Нельзя становиться на одну доску с этим проходимцем... Деньги или смерть! Подумать только! Гадость! Собака нам этого никогда не простит. Надо заявить в милицию. Пусть окоротят этого негодяя... Немедленно!

Марик покаялся, что завел этот разговор. Он поглядел на часы и прямо задрожал от волнения — было два десять.

— Да и таких денег у меня нет. Пенсия-то двадцать пятого... Какая мерзость, какая подлость!..— И бабушка, пыхтя, направилась в кухню.— Беги ищи!

— Только до моего прихода никому не заявляй!— Марик огляделся. Маски лежали на мраморной доске буфета. Он схватил свою школьную сумку, вывалил все прямо на кресло, уложил в сумку обе маски, тщательно задернул молнию и, крикнув: «Я пошел!»,— хлопнул дверью.

А расходятся из школы совсем по-другому, нежели приходят.

Того, бурливого, гремящего потока, который поутру устремляется в школьные двери, в конце дня нет и в помине. Из подъезда теперь выходят поодиночке, по двое, маленькими группками, неспешно, размахивая портфелями, а кто и стремительно, словно желая поскорее разорвать свои связи с уже отошедшим в прошлое учебным днем. Другие идут вальяжно, расстегнув куртки и вороты, и тут же на крыльце прячут в сумки галстуки. Глаза уже не напряжены, фигуры не нацелены вперед, как утром. А кто поменьше, выпархивают на волю — эдакие «сладкоголосые птицы юности» — щебеча и напевая веселые песни. Жирафоподобные старшеклассники, всенепременно сиганув через ограду на баскетбольную площадку, начинают свои нескончаемые дриблинги, броски и силовую толчею. Бабушки разбирают малышей и, выхватив у них из рук тяжелые портфели, гонят их перед собой, как гусопасы одиноких гусей.

Так увели кое-кого и из 2-го «Б». А за Гельмутом Пенкиным бабушка приехала на такси. Она тут же обнаружила Гельмута, закрыла ему рот ладошкой, почувствовав, что он хочет что-то сказать.

— Что вы ему рот затыкаете? Увозите, да? — подскочил к ней Рябоконь.— А нам сегодня бегемота кормить!..

— Кого? — Бабушка подумала, что над ней издеваются.

— Ги́ппо-по́па! — с трудом выдавил из себя Марягин.

— Ах, негодник! — вскричала оскорбленная бабушка.— Это слово ты повторишь завтра перед Кирой Викторовной. Распустились. Идем! — приказала она Гельмуту.

Пенкин изобразил лицом и руками, как он огорчен, что это бабка во всем повинна, скрылся в такси. И уехал, но большинство осталось на «продленке». Мальчики поактивнее тут же подбежали к гигантской катушке с кабелем и принялись отматывать синие и белые жилки, выпрастывая их из оболочки. Те, кто попассивней, стояли на дорожках и глядели по сторонам, как, впрочем, и пассивные девочки, а все, кто почковался вокруг Мариночки Кондратенко, стояли кружком, голова к голове, и оттуда, изнутри, то слышался страстный свистящий хоровой шепот, то песня Пугачевой «Миллион, миллион алых роз». Расстелив на садовом столе кусок обоев, Федулина рисовала буквы для подписи под бегемотом. Фигура животного была уже нарисована. Причем глаза у него были даже не человечьи, а кукольные, печальные, с загнутыми ресницами, зрачками с белым проблеском для живости и голубыми радужинами, как на парикмахерских плакатах.

Высунув язык, Федулина писала: «Очень большой друг». Оля же Николаева была одна. Она, конечно, страдала, хотя из всех сил старалась виду не показать. Она даже вытащила из сумки прыгалку и стала прыгать, а уж это она умела делать поистине классно. Но глядели на нее только пассивные мальчики и девочки с таким же скучающим выражением лиц, с каким они глядели на мусорную машину, на голубей на заборе или на цветочек на грядке...

На крыльце появились трое: Игорястик, Стас и Толоконников. Игорястик оглядел двор, увидел кучу девчонок-второклашек и свистнул. Из середины кучи поднялась рука.

— Мари́н!..— крикнул Кондратенко.

Плотно склеенная, словно пчелиное гнездо, группка девочек раскрылась, обнаружив Мариночку.

— Алле,— крикнул Игорястик и махнул ей рукой.— Быстро ко мне!

Мариночка, ни слова не сказав подружкам, подлетела к братцу и подняла на него прозрачные сияющие глаза.

— Ты вот что,— сказал Игорястик очень сухо.— Туда сегодня не ходи. Поняла?

Взгляд Мариночки стал вопросительным.

— Туда, на Бахметьевку, чтобы сегодня не ходила, чтоб я тебя сегодня там не видел, чувствуешь? Увижу — уши оборву!..

Толокно в подтверждение скорчил свирепую гримасу. Глаза Мариночки наполнились слезами. Потом слезы выкатились наружу и заструились по щекам. Мариночка резко повернулась и пошла прочь от ребят. О, как она летела на зов брата, еле касаясь земли, и как теперь шла назад, к девчонкам, твердо печатая шаг... И какое у нее сейчас было злобное лицо!

— Хорэ?— спросил очень грубым тоном Игорястик.— Не послушаешься — я тебе сделаю. Договорились?

— Пошел к черту!— произнесла Мариночка сквозь зубы, не обернувшись.

Игорястик с безразличием сплюнул, мотнул головой, и троица двинулась со школьного двора.

— Что, Маришечка, что случилось?— участливо спросила ее Федулина, когда Марина подошла к девочкам.

— А тебе больше всех надо?— огрызнулась Дюймовочка очень похоже на Игорястика.— А ничего, так помалкивай!

— Правда, Федулина, что-то ты много выступать стала,— презрительно бросила Руфка Быкова, оттесняя Федулину с ее места возле Мариночки.

— Кончай, Федулина,— сказала Графова.— Надоело!..

— А ты знаешь, как это называется?— подхватила Дивова.— Не-деликатность.

— «Миллион, миллион, миллион алых роз!»— запела, и очень музыкально, Мариночка Кондратенко.

— «Из окна, из окна, из окна видишь ты!»— подхватили девочки.

Конфликт был ликвидирован, все снова были вместе, и все дружно пели. Но вот вдруг Мариночка выбралась из девчачьей группки и пошла по направлению к Оле Николаевой. Девочки переглянулись и двинулись вслед за ней с лицами постными и многозначительными.

— Дай попрыгать,— сказала Мариночка и протянула руку.

Оля остановилась и долгим взглядом поглядела на Дюймовочку, словно решая, как она должна себя вести.

Мариночка тоже глядела Оле в самые зрачки, словно экзаменовала: ну, как ты поступишь?

Оля Николаева тряхнула головой, очевидно приняв решение, и сказала, может быть, чуть громче, чем хотела бы:

— На, прыгай!..— и повесила веревочку на протянутую Мариночкину руку.

— Свинство какое!— не замедлила прокомментировать Быкова.— Она как человек и дать не может! Сразу видно, в лесу жила!..

— Интересно,— подхватила Графова.— Она ведет себя ну просто как уличная девочка.

— Нескромно,— сказала Дивова.— А скромность — вежливость королей...

— Каких?— не выдержала своего долгого молчания Федулина.

— Чего?— спросила Дивова.

— Королей каких?

— Да любых,— и Дивова объяснила:— Так моя бабушка говорит.

— А-а,— протянула Федулина.— А я думала, карточных...

— Кончай, Федулина,— с презрением повернулась к ней Быкова.— Что с тобой сегодня происходит, даже странно... Что о тебе девочка подумает?

И вдруг раздался тонкий писк, как будто крыса попала в капканчик:

— И-и-и-и-и-и!— это заплакала ставшая разом темно-фиолетовой невезучая Федулина.

А Мариночка Кондратенко не спеша расправляла прыгалку, наматывала веревочный лишек сперва на одну руку, потом на другую, потом встала в позицию

и вдруг, ощутив, видно, прилив вдохновения, еле уловимым движением взметнула прыгалку и запрыгала. О, что это было за прыганье! Если бы у нас проводился чемпионат по фигурному прыганью, то Дюймовочка явно была бы чемпионкой. Она прыгала и на одной ножке, и на двух, и перекрещивая то веревочку, то ножки, и подпрыгивая очень высоко, так что прыгалка пролетала между ее туфельками и землей по два, а то и по три раза... Да разве в силах я описать все немыслимо трудные элементы такого прямо циркового номера! У девчонок дух захватило от зависти, а Мариночка Кондратенко прыгала еще искусней, еще изощренней, и казалось, что не человек прыгает через веревочку, а ангел порхает над грешной землей или там мотылек вибрирует над сладостным цветком.

А глаза ее безотрывно глядели в глаза новенькой. Ольга восхищенно следила за невероятными эволюциями раскрасневшейся беленькой девочки и скорее всего думала о том, что это, наверное, своеобразное предложение дружить, и всем видом своим показала, что весьма этому рада. Но вдруг Мариночка прекратила свой фантастический аттракцион, замерла, упершись обеими ногами в землю, и швырнула прыгалки под ноги Николаевой.

— На!

Николаева по простоте хотела нагнуться и поднять прыгалку, но какой-то внутренний протест помешал ей сделать это. Она распрямилась и поглядела на Дюймовочку. А кондратенковские подружки принялись восхищенно восклицать:

— Вот класс! Ну, дивно!.. Оторви и брось!.. Обалденно!.. Фирма́!..

— Дай как следует,— сказала Оля Мариночке.

— А я как?— спросила Мариночка.— Девочки, это какая-то больная девочка. Она наклониться не может.

— Я могу,— сказала Оля мрачно,— Я только терпеть не могу, когда надо мной издеваются.

— Да кто над тобой издевается, девочка? Правда, девочки?

Все Мариночкины девочки закивали. А тут и ребята подошли, Марягин, Николаев, Рябоконь и другие.

— Вот гляди, Маряга,— сказала Дюймовочка.— Прыгалка лежит, можешь поднять?

— Могу, а что?

— А вот она не может.— И Мариночка кивком головы указала на Олю.

— Ну да?— Марягин уставился на Николаеву.— Почему не можешь?

— А почему ты можешь?— спросила ему в тон Оля.

— Я первый спросил,— сказал Марягин, отталкивая вышедшего вперед Николаева.

— Не скажу.

— Почему.

— У тебя язык вот такой,— она показала ладошку.

— Только пришла, а уже знаешь, у кого какой?— Марягин обиделся и начал себя раззадоривать, чтобы разозлиться по-настоящему.— Ну что? Ну что ты лезешь?.. Что выступаешь?.. Сейчас по шее как звездану, чтобы была вежливей. Он подскочил к ней, размахивая руками, как мельница.

— Вот, гляди, гляди... Вот...— Но договорить Марягин не успел, потому что Николаева молниеносно повернулась к нему, что-то мелькнуло в воздухе, и он уже оказался лежащим на земле, а ее нога в новенькой туфельке прижимала его грудь.

Впечатление, которое произвело на всю группу продленного дня это событие, было грандиозным. И мальчики, и девочки, и активные, и пассивные застыли на полдвижении, словно в игре в «штандер», глядя на поверженного Марягина. Все, кроме Мариночки. Она вдруг очень четко поняла, что в классе

появилось существо незаурядное, опасное для ее абсолютной власти над всеми девочками и даже над мальчиками из лучших. Она остренькими зубками покусывала себе губу и напряженно думала, как теперь быть...

А Марягин поднялся на ноги и как разъяренный барс кинулся на Ольгу. Но Николаев выскочил вперед, и Марягин ткнулся в его грудь.

— А ты чего? — заорал Марягин.

— А ты чего? — еще громче заорал Николаев.

Они схватились, повалились наземь и покатились по траве.

— А ну, — раздался властный Мариночкин голос.— Кончайте, кому сказала. И, представьте себе, мальчишки встали и, набычившись, поглядели на Мариночку.

— А ты не командуй,— сказал Николаев.— Точно, Марягин?

— Точно, Николаев,— согласился Марягин.— А то раскомандовалась!

— А мы как раз и хотели сказать тебе, девочка, что если ты хочешь с нами дружить, то должна пройти испытание...— весело сказала Мариночка Оле.

Девочки снова напряглись, не понимая, к чему теперь клонит Дюймовочка, и снова согласно закивали, когда она сказала:

— Правда, девочки?

— Какое испытание? — шепотом спросила Федулина. Но на нее все зашикали.

— Какое испытание? — словно эхо, откликнулась Оля.

— Сейчас скажу.— И Мариночка оглянулась на своих.— Сказать, девочки? Все девочки глядели на Мариночку так, словно боялись, что она вдруг передумает и утаит, что хотела сказать.

— Ну? — спросила Оля смятенно. Она чувствовала, что начинает втягиваться во что-то ей неприятное, но ведь Кира Викторовна велела...

— Так вот, девочка...

— У меня имя есть,— перебила ее Оля.

— Нет,— улыбнулась Дюймовочка.— Нет у тебя для нас имени... Пока... А вот выдержишь испытание, тогда твое имя появится, поняла, девочка?

— Ну? — Какого труда стоило Оле сейчас сдержаться и не наговорить этой наглой, избалованной собственным успехом, противной, очаровательной девчушке всяких грубостей, а то и стукнуть хоть раз по ее наглому румяному личику... Оля до боли закусила губу и, кажется, малость уняла свой гнев.

— Слушай, девочка, ты привидений боишься? — Мариночка приблизила свои глаза почти вплотную к Олиным.— Боишься? Если боишься, так прямо и скажи.

Оля пожала плечами напряженно и несколько нервно.

— Не знаю...

— А вот я знаю, что боишься,— сказала Мариночка.— Правда, девочки? Девочки не ответили ей ни словом, ни жестом, они стояли с потемневшими от страха глазами, и больше всего им хотелось сейчас зажмуриться.

— Есть один дом,— заговорила Мариночка голосом, каким рассказывают страшные сказки.— Он забором обнесен. Там никто не живет, только привидения. Я тебя провожу, перелезем через забор, войдешь в дом и посидишь там всего один час. Мы заметим время, а ты будешь следить по своим часам. У тебя есть часы?

— Есть.

— Славненько,— сказала Дюймовочка.— Идем сейчас, а то ведь к семнадцати часам нам к бегемоту.

— А где этот дом? — спросила Николаева.

— Я тебе покажу.

Оля собралась и взяла себя в руки.

— А что мне там делать?

— Ничего. Посидишь с привидениями часик и, если жива останешься, выйдешь.

— Ой,— не выдержала опять Федулина.— А что они могут с ней сделать, привидения?

— Чего захотят, то и сделают.

— А умереть там человек может?— спросила Графова.

— Человек везде умереть может!— ответила Кондратенко.— Вот у мамы в сауне пришла одна женщина, между прочим,— она, очевидно, подражала материнским интонациям,— между прочим — доктор наук или там профессор кислых щей. Только она зашла, значит, в горячее отделение, и раз — и ваших нет...

— Каких ваших?— спросила Федулина.

— Помалкивай, Федула!— приказала, не обернувшись, Мариночка.

— Пошли,— сказала Оля.— Я готова.

— И мы пойдем,— загалдели девчонки.

— Нет, оставайтесь тут все, чтобы никто не заметил, а то такой шум подымется,— твердо сказала Мариночка, и они вдвоем с Олей Николаевой вышли со школьного двора.

— Дать тебе конфетку «Вечерний звон»?— сказала Мариночка, шаря в кармашке фартука.

Оля покачала головой.

— Ну, не хочешь, не надо.— Мариночка засунула себе конфету в рот.— Только тебе надо глаза завязать. Как будто у тебя глаза болят, а я тебя к доктору веду.

— Зачем?

— Чтобы ты дорогу не запомнила. Это секретное место.

— Нет, я не дамся,— сказала Оля.

— Тогда глаза закрой, зажмурься крепко-крепко...

— Ну?

— А я тебя за руку возьму, как слепую, и пойдем, ладно? Подглядывать не будешь?

— Не буду.

— Я проверю.

— Проверяй.

Мариночка поглядела ей в лицо и осталась довольна.

— Покружись теперь три раза, быстро-быстро.

— Зачем?

— Чтобы меня не перехитрила, а так голова задуреет, и ты не поймешь, куда мы идем. Конфетку дать?

— Нет.

— Как хочешь, последняя.— И засунула себе в рот.— Кружись,— и повернула Олю три раза.

Со стороны могло казаться, что вниз по улице идут две задушевные подружки чуть ли не в обнимку, чуть ли не прижавшись висками друг к другу.

Мариночка и Оля пошли, обнявшись, а остальные остались. Николаев подумал, что с новенькой, наверное, все в порядке и, улыбнувшись, помчался к Марягину, который как ни в чем не бывало, кряхтя и потея, выкорчевывал из земли с Рябоконем толстый железный прут. На полпути он замедлил ход, остановился и снова поглядел Оле и Мариночке вслед. Но не увидел их, они, видно, завернули за угол. И вдруг Николаев обеспокоенно сунул палец в рот, напряженно о чем-то думая. Потом сорвался с места и, ничего никому не говоря, со всех ног полетел за ушедшими девочками. Все это произошло в единый миг, и никто из Колиных друзей не заметил его исчезновения. Вон, вон, впереди, под горку, идут девочки... Коля стал красться за ними на некотором расстоянии, как опытный разведчик.

А тем временем запыхавшийся Марик боязливо входил в ворота Птичьего рынка. Народу там было полным-полно. Везде стояли сосредоточенные люди, начиненные какими-то животными или птицами, которые то и дело выглядывали у них из рукавов, из карманов, из отворотов плащей и курток. Чье-то горячее дыхание, шип, повизгивание и шуршание слышалось вокруг. Марик совсем растерялся, но тут перед ним вырос мальчишка чуть постарше его и расстегнул куртку. Там была длинная мензурка с какими-то шевелящимися червяками. От неожиданного неприятного впечатления Марик даже отступил на шаг.

— Ты,— обратился Марик к мальчишке с червями.— Где тут всякие штуки продают, не живые, а всякие... ну, как сказать... изделия, что ли?

— А,— догадался мальчишка,— это всякую муть... Чудеса природы, да?

— Во-во, чудеса,— Марик приоткрыл молнию на сумке и показал кусок красной маски.

— Это туда,— определенно сказал мальчишка и махнул рукой.— У забора барыги стоят...

— Какие?

— Обыкновенные, спекулянты.

— А ты не спекулянт?

— Нет. Моих червяков нигде не купишь, только у меня. Их только я и развожу... больше никто. А там всякое барахло из магазинов, из заграницы... У тебя маски?

— Маски. Из Африки.

— Ну вот, значит, ты барыга и есть. Вон туда, к забору иди, барыги там...

Ой, до чего же Марику не хотелось идти туда, к барыгам, но время шло, часы показывали два тридцать пять, и делать было нечего.

За густой все время шевелящейся толпой разглядеть забор было нелегко, и Марик двинулся наугад. Все время ему казалось, что его кто-то окликает, то трогает за плечи, то вынимает перед ним длинных ужей или там змей... А может, это все и не казалось, а было на самом деле... Некто вдруг свистнул, вытащил из авоськи кролика и поднял его за уши высоко над головой. «Кроля берите!— призывал он.— Пуховый»... Какие-то люди куда-то вели собак, больших и маленьких, кто-то тащил на цепочке сиамского кота и предупреждал: «Берегись, тяпнет!» Кот щерился, изгибал спину и шипел. Аквариумы, черепахи, чучела огромных крабов, птиц и высокие клетки.

Не растеряться в этом круговороте с непривычки было нелегко, и Марик чувствовал, что он не в силах справиться с делом, ради которого пришел сюда. Ощущение чего-то запретного не покидало его.

Но вот Марик вроде бы дошел до забора.

— Шш-ш-што с-с-сдаешь-шь?— прошипел какой-то противный старик.

— Я не сдаю,— ответил Марик почти шепотом.— Продать хочу.

— Дык чего?

— Маски африканские.

— Сколько?

— Две.

— Чего две?— допытывался старик, дыша Марику в лицо перегаром, отчего тому казалось, что он теряет сознание. Марик напрягся и морщил от волнения лоб, боясь попасть впросак.

— Их две. Одна зелененькая, другая красная.

— Одна, значит, полста, другая — десятка,— понял на свой лад старик.— Так?

— Да нет,— сказал Марик, окончательно теряя ориентацию.— Две штуки.

— Штуки?.. Чегой-то ты мудришь? Эва хватил...— озлился старик.— По шее костылем захотел?— приходил он все в большее раздражение.— Показывай!

— Показать?— переспросил Марик.— Зачем вам?

— Ты что, торговать пришел или так?— старик снова приблизился к Марикову лицу, тот отшатнулся.— Показывай чего есть. Понравится, договоримся ни по-вашему, ни по-нашему, как отдать, я и возьму.

Эта рыночная словесная белиберда снова замутила все, и Марик принялся моргать глазами, как не знающий урока у доски. Но старик не отлипал, и мальчику пришлось наклониться и начать раскрывать молнию на сумке. И вот когда движок дошел до конца, молния разъехалась в стороны, обнаружив гневное око красной маски, Марик заметил, что в поле его зрения на пыльном грунте вошли хорошо начищенные сапоги, и услышал многоголосое, какое-то астральное попискивание. Он заставил себя поднять глаза. Перед ним стоял милиционер средних лет, в усах и с бакенбардами, не длинными, но все-таки... Молча и долго глядели они друг на друга...

Итак, в обнимку подошли девочки к довольно ветхому строительному забору, окружавшему старенький особнячок с мезонином, сохранившийся с времен войны 1812 года. Пожар Москвы пощадил этот дом.

Дюймовочка вела Олю так определенно, будто часто бывала в этих местах. Они завернули в какой-то двор, обошли строительную ограду особняка с тыльной стороны и остановились у болтающейся на одном гвозде доски.

— Открой глаза, девочка, и отодвинь доску,— сказала Марина, упорно не называя Олю по имени.

Оля отодвинула доску, она закачалась, как маятник. Впереди в образовавшейся щели был виден вход в особнячок,— покрытая чем-то похожим на дерматин дверь под ржавым козырьком.

— Вон туда...— сказала Мариночка.— Прямо и иди. Левую обивку отодвинь, увидишь под ней дыру... и влезай. Только никому ни слова... Что ни увидишь, что ни услышишь — молчок... Поклянись в прямом смысле.

— Клянусь,— сказала Оля, хоть на душе у нее было ух как паршиво.

— В прямом смысле,— подсказала Мариночка шепотом.

— Да,— сказала Оля.— В прямом смысле.

— Время замечай.

Оля поглядела на свои часики.

— Значит, ровно через час выйдешь,— прошептала Мариночка.— Жди меня у забора.

Оля кивнула. Мариночка повернулась, чтобы уйти.

— А если...— начала вдруг Оля и замолчала. Мариночка оглянулась.— Если я через час не выйду?

Мариночка пожала плечами и, перескакивая с ножки на ножку, помчалась назад. А Оля снова отвела в сторону доску и, придерживая ее рукой, перешагнула через невысокую слегу...

И вот она во дворе этого жуткого дома. Ж-ж-ж-жик!- выскочили кошки из какого-то ящика. Оля вздрогнула и зажала глаза рукой. Ой, как трудно идти в страшное! Сколько стоит сил!..

Вот Оля поднялась на ступеньку перед дверью, покрытой растрескавшейся клеенкой. Фр-р-р-р! Ой, какой ужас! Громко застучало что-то о ржавое железо над головой, казалось, что рушится крыльцо... Нет, слава богу, нет!.. Это голуби-сизари вылетели из-под козырька над дверью, стуча крыльями о ржавое железо. Со стороны могло показаться, что Оля худеет на глазах, так вытянулось ее побледневшее личико. Она наклонилась и тронула обивку двери. Действительно, левая ее часть болталась, оглянулась — ничего нового, все как прежде — присела на корточки и осторожно сунула голову в дверную дыру... Постепенно глаза привыкли к темноте, и Оля разглядела довольно большое помещение, заваленное всяким разрушенным скарбом. Неподалеку стоял ночной горшок.

Предмет знакомый. И, как ни странно, это внесло некоторое успокоение. Оля перевела дух и так, скрючившись, перешагнула нижнюю часть дверной рамы. Какой-то миг она продолжала сидеть на корточках, затем медленно выпрямилась и прислушалась. Сперва было абсолютно тихо. Она двинулась на цыпочках в глубь дома. Тихонько поскрипывал пол под ее легкими шагами. Может быть, девочка начала даже несколько успокаиваться. С верхнего этажа, из окон или из разобранной крыши вниз проникал слабый свет, даже косой луч, в котором играла густая пыль. Оля несколько приободрилась и пошла вверх по лестнице, тщательно прощупывая ногами каждую ступеньку. И тут, когда она была уже на середине лестничного марша, до нее долетел странный негромкий звук, словно кто-то еле слышно тянул «Эм-м...», крепко стиснув зубы. Оля остановилась. Звук этот раздавался откуда-то снизу... Или сверху?.. Нет, снизу... А может быть... Оля сделала шаг в сторону, к полуразбитым балясинам перил. Солнечный луч вонзился ей в глаза. Оля зажмурилась.

О, как сильно захотелось ей заплакать, закричать, позвать на помощь. Но она заставила себя замереть и больно вцепилась зубами в свою руку, так, что даже охнула. Она сделала еще несколько шажков вверх и почувствовала чье-то мокрое прикосновение. Ой!.. Оля шарахнулась в сторону и оглянулась. Большой отлипший от стены после дождей кусок обоев дрожал у ее уха. Ой!.. «Эм-м-м-м!»— послышался опять тот же жуткий звук. Оля закрыла лицо ладонями. Снова стихло... Но нет, теперь звук, похожий на царапанье, висел в воздухе. Оля в безумном страхе стала озираться вокруг себя и почти бегом проскочила наверх несколько ступенек. И тут в пыльном свете на нее двинулось нечто серое, бесформенное, огромное...

— А-а-а-а!..— закричала Оля и подняла руки над головой, чтобы защититься от этого чудовищного нападения или объятия, кто знает?..— Привидение, привидение, уходи...— шептала Оля,— прошу вас, уходите... И снова опавшее серое неизвестно что всколыхнулось и как-то сразу двинулось на Олю.— Стой!.. Стой!..— Оля протянула вперед обе руки, и они уткнулись в сырую мягкую материю... Фу ты! Это же древняя занавеска, почему-то оставленная в покинутом жильцами доме. Фу ты! «Эм-м-м-м! Эммммм!»— снова заполнил весь объем помещения странный печальный звук... Рваный клок пропыленной паутины, свисавшей сверху, трепетал на сквозняке, словно в испуге. И пока она стояла, замерев, с закрытыми глазами, опять послышалось: «Эммуму».

И снова Птичий рынок...

— Представьтесь,— служебным голосом приказал милиционер.

— Что сделать?— Марик распрямился, даже как-то подтянулся и стал чуть ли не по стойке смирно.

— Назовите себя.

— А! — Почему-то страха Марик не испытывал. Он оглянулся по сторонам и был поражен — он и милиционер стояли посреди довольно большого пустынного поля, только что запруженного многими торговцами с самыми невероятными предметами в руках, от телескопа до древних коллекций бабочек.

— Я Селищев Марк, ученик седьмого «Б», живу: Полубояринов переулок, шесть, квартира тринадцать. Пожалуйста... А школа номер шестьдесят четыре. Классный руководитель учитель по физике... Пожалуйста...

— Торгуем не своими вещами? — перебил его милиционер и поправил рацию на плече.

— Нет, товарищ милиционер, своими. Это мой дедушка привез из Кении.

— Вот-вот, дедушка из Кении в дом, а внучек из дому, на рынок. Такой круговорот получается?

— Так-то оно так, но вы бы узнали, почему он такой? — Марик почувствовал необычайный прилив сил, полное отсутствие страха и вообще какую-то свободу.

— Почему он такой, гражданин Селищев Марк?

— Пропала собака,— сказал Марик.

— Ясно,— прервал его милиционер.— Начинаются сказки. Идемте в отделение.

— Ой, пожалуйста! — вскрикнул Марик.— Не задерживайте меня. Собака погибнет. Ее наверняка убьют... Мне до четырех часов надо. Честное слово, все, что говорю,— правда!.. А я к вам потом приду в отделение, и делайте со мной, что хотите. Эту собаку мы все очень любим, она у нас как живой человек... Честно!.. Только сейчас отпустите меня, пожалуйста, очень вас прошу, а когда скажете, я приду... Вот увидите, вы удивитесь... Хотите, часы в залог оставлю... Ой, уже три часа!..

— Часы отставить...

Марик принялся отстегивать часы.

— Не оставить, а отставить. Разница понятна?

— Да,— смущенно прошептал Марик.

— Молнию закрыть,— сказал милиционер, указывая на стоящую возле Мариковых ног сумку.

Марик послушно затянул молнию. Гневное око скрылось.

— Сумку на пле...чо!

Марик вскинул лямку и поправил ее на плече.

— Шагом марш!

— Куда? — шепотом спросил перепуганный Марик.

— До-мой! — скомандовал милиционер и добавил: — Если еще раз увижу вас здесь, гражданин Селищев, веры вам больше не будет, со всеми вытекающими последствиями. Понятно говорю? — закончил он голосом как из репродуктора милицейской машины, таким грозным, что Марик вздрогнул.

А ведь человек, оказывается, привыкает к темноте, ну, не к такой, про которую говорят «хоть глаз выколи», а к обычной, когда почти совсем темно, привыкает и начинает в этих потемках чуток разбираться и соображать, где что находится. Когда Оля в первый раз услышала чудовищные стоны мучающихся домовых или всхлипы привидений — а кого же еще? — тогда она едва не потеряла сознание от ужаса... Но вот эти звуки повторились во второй и в третий раз, а с ней ничего не произошло, никто ее ни когтем не царапнул, ни крылом не задел, ни хвостом не тронул и ничем не испугал. И Оля начала приходить в себя. Она огляделась по сторонам... Лестница... болтающееся полотно вымокших обоев... пыльные занавески на разбитом окне... А вот, внизу, какие-то двери... Оля приподнялась, потом с опаской встала на зыбкие ноги, ощутила себя в вертикальном положении и сделала шаг вперед. И тут же, как только скрипнул пол под ее ногами, раздалось глухое и протяжное «эммэу!..» Оля как держалась за балясину лестницы, так и прижалась к ней щекой. «Эмммэу!..» — раздалось такое печальное стенанье, что просто сердце разрывалось от жалости.

— Кто ты, кто ты? Где ты, где ты?..— спрашивала Оля, и тотчас что-то застучало по полу.— Иду... Иду...— Оле почему-то стало не так страшно. В стуке этом ей почудилось что-то знакомое, но что именно, никак не вспоминалось. Он явно раздавался из-за двери. Оля потихоньку направилась к ней, все время шепча:

— Я иду... иду... иду... а ты меня не обижай... и меня не пугай... и меня не щипай...

Оля взялась за ручку и приоткрыла дверь.

«Эмммэу!» — раздалось совсем близко. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь щели в заколоченном окне, переполосовывали пол ярко-желтыми линиями, и в одном светлом пятне вздымалось нечто черное, мохнатое и живое, потому что оно шевелилось. Оно даже старалось ползти, подобно гусенице, но это ему не удавалось. Тяжело дыша и, видимо, ценою величайших усилий, оно только переваливалось с боку на бок. С опаской Оля приближалась к существу — теперь уже было ясно, что это живое существо, а не привидение,— и все приговаривала:

— Ты кто?.. Тюлень?.. А может, олень?.. А может быть, пень?.. Нет, не пень... И не олень... И не тюлень... Это собака!.. Собака! Большая черная собачища... Ой, да тебя связали!.. Ой, бедненький пес, ой, бедный барбос, ой, черный нос... Сам черный, а нос копченый... Как копченая колбаса нос у этого пса...

Так все смелее и смелее, говоря в рифму, чтобы чувствовать себя бодрее, Оля склонилась над собакой и принялась ее разглядывать. Зрелище было это весьма печальным: собака лежала на полу, крепко связанная бельевой веревкой. Передние лапы ее были притянуты к задним, а морда обмотана виток к витку старым электрическим шнуром.

— Вот почему ты не можешь лаять, как все!.. Ах ты, бедненькая.

И Оля стала пытаться размотать провод. Наконец, она открутила его концы и освободила собачьи челюсти. О! Как залаяла эта собака! Каким ужасным хриплым лаем наполнился весь объем этого старенького особняка, казалось, что стропила рухнут от зычного песьего голоса!

— Только не лай, не лай, а если хочешь, то зевай! — весело командовала собаке Оля, склоняясь над узлом веревки, стягивающей передние лапы. Ну, что же делать? Узел был крепкий, его затянули так, что подковырнуть веревочную петлю девочке не удавалось. Но собака больше не лаяла.

Вдруг послышались громкие голоса. Клеенка на входной двери откинулась, и в дыру протиснулись одна за другой три фигуры, едва различимые в темноте, а может, их было и больше. Ой!.. Оля просто рухнула на корточки, подползла к двери, затворила ее и боком, неудобно прижалась к собаке. Даже дыхание у нее пропало... Клеенка опустилась на свое место, и в прихожей снова воцарилась темень. Фигур теперь видно не было, зато внятно слышалось прерывистое дыхание пришедших, да страшно, волчьими глазами, вспыхивали и гасли ярко-алые пятна, передвигаясь в темноте, словно кровавые светляки.

— Как он точно сказал? — требовательно спросил чей-то звонкий голос.— Повтори!

— Шкуру с живой, говорит, сдирать не буду,— отвечал другой голос, поглуше.— Живую не приводите. Мне, говорит, еще придется самому обрабатывать, эту снимать... забыл, как она называется.

— М-мездру,— сказал третий голос, басовитый и чуть заикающийся.

— Точно,— подхватил второй голос.

— Что он, околпел? — воскликнул первый голос.— Может, кому другому сдадим?

— А кому? — скучно произнес второй голос.— Больше я никого не знаю.

— А кто когда шкуры со зверей с-снимал? — спросил третий.

Возникла долгая пауза. Потом кто-то плюнул, и один кровавый летучий огонек погас.

— Я однажды видел, как кролика обдирают,— ответил второй.

— А я... никогда не видел, ник-когда...

— Прежде всего надо ее убить,— объявил первый голос.

— М-может, бросим это все на фиг? — спросил третий.

— А три червонца ему отдать надо...— сказал первый.— Он придет домой требовать. Знаешь, что мне будет. Мать все колонией пугает.

— А может, этот Нулик принесет?

— А ждали же его до четырех.

— Да он таких денег в глаза не видал.

— А вдруг? — с надеждой спросил третий.

— Все равно убить ее надо,— сказал глухой голос.— А то она запомнит место, где лежала связанная, и всех сюда приведет...

— Это точно,— сказал первый.

— А кто б-будет убивать?

— Вот ты и будешь.

— Ч-чего эт-то я? Я его я-т-то? Кто сказал убить, тот и убивай...

— Может, ты убьешь, Толокно?

— Тебе надо, ты вове и валяй.

— А может, ж-жреб-бий?

Толокно запалил зажигалку, подошел к стене и соединил кончики оголенного шнура. Вспыхнул свет. Теперь стали видны все трое: он, Игорястик и Стас. Оказывается, все они сидели на старом диване с высокой спинкой. К дивану был придвинут письменный столик без ящиков. А на стене — развешаны разноцветные афиши «Автоэкспорта» с изображениями мотоциклов и машин, олимпийский плакат с фотографией ринга и боксеров и старый настенный календарь с портретами немыслимых красоток. Гора фантиков на столе свидетельствовала о том, что здесь молодые люди лакомились конфетами. Короче — это был их тайный клуб.

Из соседней комнаты донеслось грозное собачье урчание и какие-то странные звуки, похожие на шепот.

— Ч-ч-ч-ч...

Потом какая-то возня, скрип половиц и снова:

— Ш-ш-ш-ш...

Это было необъяснимо и страшно.

— Кто там? — прошептал Стас.— Маринка?

— Я ей запретил приходить,— ответил шепотом Игорястик.— При тебе же.

— Гав! — раздалось из соседней комнаты, и снова повторились те же непонятные звуки.

— Кончать надо,— сказал Толокно.

Все трое явно нервничали.

— Ну, чего сидим? Пошли,— резко сказал Игорястик.— Бери этот дрын, Стас,— и указал на лежащий на полу обструганный брусок.

— Не м-могу! — прошептал Стас с такой определенностью, что стало ясно — даже под страхом смерти его в ту комнату не затащить.— Я ух-хожу.

— Я тебе уйду! — Игорястик был зол, как дьявол.

Но Стас решительно направился к двери, откинул клеенку и, скрючившись, вылез наружу.

— Все, я отвалил,— послышался его голос.

— Ну и черт с ним! — выругался Игорястик.— Айда, Толокно. На! — И он протянул Толоконникову брусок...

Толоконников поплевал на ладонь и взял брусок, как городошную биту.

— Прямо по лбу, да? — спросил он.

— Да.

Ребята переглянулись и с опаской тронулись к двери, но тут же остановились.

— Ты?— сказал Игорястик.— А кто там шикает? Слышишь?

— Ну-ну-ну, чи-чи-чи...— снова послышался тихий шепот.

Игорястик не выдержал.

— Эй, кто там?! — заорал он не своим голосом.— Кто?!

— Гав! — грозно тявкнула собака.— Гав!

— А чего она лает? — спросил Толокно.— Ты же ей морду стянул?

— Ага,— ответил Игорястик.— Электрошнуром.

— Значит, плохо стянул. Развязалась.

— Я отворю,— прошептал, дрожа как осиновый лист, Игорястик.— А ты сразу бей, бей, чтобы оглушить, изо всей силы... А я — ножом... пырну. Понял? Приготовились.— Игорястик на цыпочках подкрался к двери, схватился за ручку.— Раз! — и широко распахнул ее.

Толоконников поднял над головой брусок.

На пороге двери в ту комнату стояла незнакомая девочка.

— А-а-а-а! — заорал не своим голосом Игорястик и шарахнулся в сторону. Его крик слился с лаем Нави.

— А-а-а-а! — заорал и Толокно и от неожиданности выронил брусок.— Кто это?

— Чего вы кричите? — спросила девочка. — Меня испугались? — Она тоже дрожала от страха.

— Кто ты? — спросил, стуча зубами, Игорястик.

Олю бил колотун, и она не могла скоро ответить, но тут к Игорястику подскочил Толокно и зашептал ему:

— Я тебе объясню, кто она. Она воще свидетель. От нее надо избавиться, понял?

Когда Марик-Марик, полумертвый от усталости и волнений, подбежал к школе, уличные часы показывали четыре часа десять минут. Марик заметался взглядом по школьному двору и понял, что опоздал. Ни Игорястика, ни его дружков не было. Сзади, у мусорных баков, они тоже не курили.

— Марина! — закричал он с большой экспрессией.— Где ребята?

— А я почем знаю,— донесся до него голос Мариночки.— Вот пристал!.. Мы идем кормить бегемота?!

Марик готов был разорвать ее в клочья, и, кто знает, может быть, Мариночке и попало бы от него, если б он не заметил за забором идущего мимо школы Стаса.

— Стас! — закричал Марик, и по тому, как Стас, чуть втянув голову в плечи, не остановился, а продолжал торопливо шагать вдоль школьного забора, он понял, что Стас сделал вид, что не слышит его, Марикова, зова.

Марик, бросив Марягину и Рябоконю сумку, помчался за Стасом и, представьте, нагнал его как раз за школой. Стас не предполагал, что Селищев побежит за ним, думал, что инцидент исчерпан, и не торопился.

— Стой! — крикнул Марик-Марик. Стас оглянулся, увидел Селищева и понял, что от него ему теперь не отвертеться.

Коля Николаев бежал к школе, как некогда бегали скороходы — размашистым шагом и глядя прямо перед собой.

Железный прут так и остался невыкорчеванным, рядом с ним на земле стояла сумка, а подле нее на корточках сидели Марягин и Рябоконь и кончиками пальцев ощупывали ее, чтобы понять, что же там внутри.

— Это какое-то длинное,— говорил Рябоконь.

— И круглое,— соглашался Марягин.

— Ага, и длинное,— уточнял Рябоконь. Ссориться по пустякам сегодня не хотелось.

— Точно,— подхватил Марягин,— и очень круглое.— У него была, видно, несколько другая точка зрения на ссору, нежели у приятеля.— Вот какое

круглое,— показал он руками, значительно ближе к носу Рябоконя, чем, скажем, к своей груди.

Ситуация напрягалась. И неизвестно, чем бы дело кончилось, если бы у прута не появился Николаев Коля и не позвал:

— Эй, мужики!..

Вмиг раздоры были забыты, и друзья зашептались, сбившись в кружок, голова к голове.

—...Ее надо спасать,— это сказал Николаев.

— От кого? — это попросил разъяснить Рябоконь.

— От этих, больших...— разъяснил Николаев.

— А ну-ка, дай-ка нам по жвачке,— предложил Марягин.

— Знаешь, как моя няня про таких говорит? — спросил Рябоконь.

— Как? — Марягин понимал, что ничего хорошего не услышит, но надеялся, что за это можно будет стукнуть Рябоконя.— Ну, как?

— Жерло ты ненасытное, во...— но договорить не сумел, потому что тут же оказался лежащим на земле. Марягин толкнул его, в плечо, и он опрокинулся.

— Кончайте, вы, дураки! — вскипел Николаев. Он не понимал, как можно баловаться, когда происходят такие страшные истории.— Спасать ее надо. Ее убьют.

— По-настоящему? — вскочил на ноги Рябоконь.

— А то!..

— Чем? — это уже спросил Марягин.

— Ножиком.

— Кончай свистеть.

— Честно!

— Уй ты! Ребята, бежим!..— Марягин вскочил, в ногах у него уже был зуд.

— Там страшно,— сказал Коля.— Кто-то воет.

— Ну да! Николаева?

— Как же она может выть, она же не собака.

— Да, сумка,— остановился на полшага Марягин.— Берем с собой... Бежим!

— А вдруг Марик-Марик придет? — испугался Рябоконь.

— Ребя, мы не можем ждать,— умоляюще сказал Николаев.— Ее надо спасать...

— Есть идея! — воскликнул Марягин.

— Какая? — спросил Рябоконь.

— Взять с собой.

— А Марик?

— Снова-здорово! Балда, потом отдадим.

— Хорэ!.. Бежим!..

И они помчались под горку к Бахметьевскому дому.

Нави лаяла, не переставая, изнемогала от усилий распутаться и броситься на помощь доброй девочке, которую ловили двое больших злых мальцов. А они, растопырив руки, загоняли ее под лестницу. Но Оля увертывалась, всякий раз буквально выпархивала, когда кто-либо из них готов ее был схватить.

Наконец тот, кто повыше, изловчился и, как голкипер на мяч, бросился на красную туфельку, вцепился в нее обеими руками, и все трое повалились на нечистый пол.

— Ты кто?

— Девочка.

— Ясно, не мальчик. Кто ты есть?

— Николаева Ольга.

— А как сюда попала?

— Привели.

— Зачем?

— Не скажу.

— Сейчас получишь.

— Ну и все...

— Вот зараза,— сказал Толокно.— Что теперь с ней делать?

— Ты в каком классе? — спросил Игорястик.

— Во втором.

— А буква?

— «Б».

— Из шестьдесят четвертой?

— Да.

— Ясно, ее Маринка привела. Со зла, что я ее сюда не пустил. Я почувствовал, что она какую-то гадость сделает. Ну, я ей... А что с ней делать?

— Развяжите собаку,— сказала вдруг девочка.

— Помалкивай.

— Не буду. Развяжите. А-а-а!

— Вот видишь,— сказал Толокно.— Надо что-то с ней делать.

— Развяжите собаку.

— Кончай булькать, поняла? — начал злиться Толокно.— Сейчас как дам! У-у-у-у! — нацелил на нее рога из пальцев.

— Развяжите собаку!

— Ее саму связать надо,— сказал Толокно.

— Давай, а чем?

— Не смейте! А-а-а-а!

— Вяжи ноги, а я руки.

— А-а-а-а!

— Не орать!

— Отойдите от меня! А-а-а-а!

Игорястик и Толокно кусками провода скрутили ей руки и ноги, заткнули рот платком. Толокно сбегал наверх, оторвал кусок серой занавески, они замотали ей лицо и затолкали под лестницу. Ольга извивалась и мычала. Нави, видя все это, исходила истошным лаем.

— Фу! — вытер потный лоб Игорястик.— Кончать надо с собакой. Давай нож, Толокно. А с этой чего делать будем, она же свидетель?

— Тогда решим... Чего-то жалко собаку,— сказал Толоконников.— Сейчас лает, а потом не будет, и никогда...

— Да чего жалко,— перебил его Игорястик.— Сегодня этот придет тридцатку с меня рвать... Меня не жалко?

— Только ты сам пыряй, я не буду,— сказал Толокно, помолчав.

— Это почему? — спросил Игорястик и насторожился.— Почему?

— Так,— уклончиво ответил Толокно и добавил: — Крови боюсь. До ужаса...

— Слабак! — воскликнул Игорястик и сплюнул.— Давай нож...

— Стас! — закричал Марик.— Погоди!

— А чего? — спросил Стас, не останавливаясь.

— Погоди, говорят,— Марик перевел дух и снова припустился за Стасом.— Где они? — кричал он на бегу.

— А я почем знаю? — Стас так и не остановился.

Марик из последних сил рванулся и вцепился в Стасов рукав.

— Без рук,— крикнул Стас и стряхнул Марика, как какое-то насекомое.

Марик упал, но быстро вскочил на ноги и забежал перед Стасом.

— Отойди с дороги,— зло сказал Стас.

— Нет,— замотал головой Марик.— Никуда не уйду. Где они?

— Кто?

— Не знаешь, да? Толоконников, Кондратенко...

— Что, я к ним приставлен?

— Слушай, Стас,— голос Марика вдруг зазвучал напряженно.— Если ты не скажешь...

— То что?.. Что «если», что ты сделаешь?

— Не знаю, но сделаю, вот точно сделаю... Где они?.. Ну, где, скажи...

— Да пошел ты от меня! — и Стас попытался отстранить Марика со своей дороги.— Уйди, хуже будет...

— Где они... где собака?.. Где они?.. Собака где?..— выкрикивал Марик.

Он вцепился обеими руками в рубашку Стаса, вцепился мертвой хваткой, и как Стас ни бил по этим судорожно побелевшим рукам, Марик Стасовой рубашки не отпускал.

— Ну, подожди! — закричал Стас.

— Где собака? — кричал Марик.

Стас принялся отбиваться ногами и подковал Марика. Марик крикнул от боли и стукнул одной рукой Стаса по уху. Тот зарычал, как зверь. Марик вдруг совсем неожиданно для себя как-то извернулся и стукнул Стаса ногой по поджилкам, и Стас с воем опустился на землю.

— Ты что, ты что делаешь?! — взвыл он и принялся растирать ушибленное место.

А Марик, как коршун, снова вцепился в его рубашку и прижал к земле.

— Где они? — шипел он, озверев.— Где собака?.. Я тебе сейчас коленкой в лицо... Если не скажешь... Пусть меня засудят, но тебя, тварь, искалечу!!! Говори, где они... Слышишь!..

И Марик был страшен в гневе, правда.

— Да что мне, больше всех надо? — произнес вдруг Стас.— Черт с тобой, иди. Они там тебя сделают... Беги, дурак!.. Все равно опоздал!..

— Куда? — Марик дернулся, словно его подключили к электричеству.

— На Бахметьевском дом ломают...

— Ну?

— Там.

Марик бросил Стаса и очертя голову помчался вниз по улице.

А Нави явно понимала, что происходит нечто ужасное. И, совершив немыслимое усилие, выползла из комнаты в прихожую.

— Гляди, Толокно, явление второе, те же и она, вот смех! — захохотал Игорястик.— Сама на нож ползет. Вот гляди! — он показал собаке перочинный ножик с открытым лезвием.— Сейчас как садану тебе, и все!

— Ты! — обратился к Игорястику Толокно.— Я чегой-то не хочу смотреть, как ты ее ножом пырнешь. Я отворачиваюсь даже, когда кур режут...

— Кончай трепаться,— оборвал его Игорястик. Как-то незаметно, видимо, оттого, что Толокно не захотел принимать участия в убийстве собаки, обнаружив свою мягкотелость, весь авторитет перешел, и он сам это почувствовал, к Игорястику. И он стал командовать. А Толокно подчиняться.

— Гав! Гауу! — хрипло выкрикнула Нави, словно поняла, зачем ей показали ножик.— Гаау-у-у-!..

— Сейчас догавкаешься,— сказал Игорястик. У него, видно, тоже недоставало ни сил, ни храбрости нанести собаке роковой удар. Вот он себя и раззадоривал.— Все! — прокричал самому себе Игорястик.— Цирк начинается! — И взмахнув рукой с ножом, двинулся к Нави. Собака лежала, вытянув шею,

прижав морду к полу и снизу искоса пристально глядела своим желтым глазом на убийцу.

— Не хочу на нее смотреть,— тихо произнес Игорястик, содрогнувшись от собачьего взгляда.— Надо сперва ее дрючком огреть... Знаешь, Толокно, давай вырубим свет, все-таки не так видно. Глаз у нее такой противный, как у рыбы или у кобры, понял, да? Давай, гаси все к черту, чтоб темно было, чтоб не видеть ни фига... Давай, Толокно, пошустрей... Ну, три... четы...— Он поднял брусок над головой, было видно, как мускулы его наливаются силой, как он приподнимается на цыпочки, чтобы ударить наверняка... как лицо его приобретает болезненно злобное выражение, а глаза зажмуриваются так плотно, что брови почти наезжают на щеки... И он стал походить на уродливого старичка, так что узнать его было трудно.

— Четы...

Толокно ударил рукой по соединенным проводам, сверкнула искра, и свет погас... Скрипнули половицы, и на краткий миг в доме установилась глухая, воистину мертвая тишина.

— Эй, ку-ку! Эй, ку-ку-ку-ку! — послышались какие-то скрипучие голоса, и от колыхающейся занавески вниз по лестнице заскрипели ступени под ногами каких-то неведомых существ.

— А-а! — закричал Толокно.— Кто там?

— Что орешь? — откликнулся Игорястик.— Кто это? Черт! Свет! Давай свет!

Толокно стал шарить по стене, отыскивая провода, чтобы их соединить. Но у него дрожали руки, и провода только касались друг друга, не соединяясь прочно. Когда получался контакт, вспыхивал яркий свет, который тут же гас, когда провода разъединялись. Это было как в стробоскопе, отчего свет выхватывал только отдельные фазы движений и казалось, что появившиеся на лестнице существа принимают самые нелепые позы, да и лица у них были неправдоподобные, у одного зеленое, у другого алое, а третий и вообще был без лица, представляете себе!.. Окончательно струхнув, Толокно вытащил зажигалку и запалил огонек. Зрелище от живого огня было еще более устрашающим. Большеголовые карлики с ужасными лицами сновали по передней.

— Николаева! — раздался чей-то голос.— Где ты?

— Отвечай! Ты тут? А ты, Кондратенко, чего с палкой?

— Оля!.. Оля!..— не переставая, выкрикивал тот, кто не имел лица.

— Оля, Оля, ты в неволе? — прокричало краснорожее существо.

— Кто вы? — наконец, может быть, от этой немудреной рифмы, пришел в себя Игорястик.— А ну-ка, кто вы? — И схватил за плечо красномасочного карлика.

Маска опустилась, и перед Кондратенко оказался Станислав Марягин.

— Маряга! — скорее выдохнул, нежели сказал Игорястик.— Вы чего пришли?

— Спасать! — крикнул Рябоконь еще раньше, чем отреагировал Марягин.— Николаеву.

— От кого?

— От привидений,— не задумываясь, выкрикнул тот, кто не имел лица. Но лицо стало появляться по мере того, как опускался натянутый на голову ворот водолазки.

— А как она сюда попала? — спросил Толоконников.

— Как-как,— ответил Рябоконь,— эта привела ...

— Маринка! — прямо закричал Игорястик.— Я так и знал... Ну, что же теперь делать? — спросил он, не поймешь у кого, и отшвырнул деревянный брусок.— На,— обратился Игорястик к Толоконникову, протягивая ему нож.— Твой, бери.

— Не мой,— сказал Толоконников.

— Как не твой? Твой!
— Нет.— Толоконников мотал головой и ножа не брал.— Выкинь его!..
— Куда? — спросил Игорястик.
— Куда хочешь!
— Давайте лучше мне,— сказал Рябоконь.
— На.
И пока Рябоконь прятал ножик в карман, Марягин успел присвистнуть и сказать:
— Во, повезло!..
— А где Николаева? Куда вы дели Николаеву? — заорал вдруг Николаев.
— Кончай орать! Сейчас получишь,— пригрозил Толокно.
— Куда дели ее? — продолжал кричать Николаев.
— Куда? Ее? — подхватили Марягин и Рябоконь.
А в это время связанная собака потихоньку ползла и ползла под лестницу, откуда раздавались тихие звуки, похожие на мычанье маленького теленка.
Но тут зажигалка потухла, газ иссяк, и наступила полная темнота.
— Але, Толокно, подрыв,— приказал Игорястик в полной тьме.— Бежим!
— А потом? — с тревогой спросил Толоконников.— Потом что?
— Видно будет,— ответил Игорястик.— Побаловались, и все. Бежим.
Пока они суетливо искали выхода, маленькие ребята натолкнулись на что-то под лестницей.
— Ой, тут кто-то,— послышался голос Рябоконя.
— Где? — подхватил Марягин.
— Вот! — закричал Николаев.— Чего ты молчишь. Подай голос! И в ответ раздался хриплый лай умной собаки.
— Ура! — закричал Марягин.— Она связана. Вот, я нащупал чего-то. Ой, это провод. Больно?
А Рябоконь тем временем все шарил и шарил по стене, пока не коснулся электропровода.
— Ой, как дернуло! — заорал он истошно.— Маряга, иди сюда, соединим!
И снова все зажмурились, потому что вспыхнул яркий свет.

Клеенчатый уголок в двери был откинут, оба старшеклассника заклинились в дверной дыре — каждый из них хотел выйти наружу первым. Они пыхтели, злобно шептали какие-то бранные слова и извивались, как ящерицы.
— Оля,— шептал Николаев,— щас-щас-щас... Вот, вот, ноги есть... чегой-то на тебя надели? Грязь какая-то? Фу, ты не задохлась?
— Нет! Ой наконец-то! — послышался Олин голос.— Я знала, что вы меня спасете! Где собака? Развяжите ее. Мальчики, развяжите...
— Гав! Гав! — откликнулась Нави. Это правда была собака выдающегося ума.
А тем временем Игорястик и Толокно с трудом, чертыхаясь и отплевываясь, выползли на пыльный двор Бахметьевского дома, подняли головы. Селищев стоял перед ними. В руках у него был железный прут.
— Ваше счастье, что я услышал ее лай,— сказал твердо Марик-Марик.
Раздался громкий стук собачьих когтей о половицы, и из дыры в двери выскочила взъерошенная Нави. Она подошла к Марику, встала на задние лапы, а передние положила ему на плечи. Он схватил обеими руками ее мохнатую морду и стал целовать безо всякого стеснения. И заплакал. А вокруг стояли четверо малышей, и никто, заметьте, никто не смеялся.
— Тьфу! — сплюнул Игорястик.— Откуда вы все?
Оказалось, что вся группа продленного дня вторых классов была уже здесь и с интересом глядела на происходящее. Потом Игорястик и Толокно подошли к забору, и Игорястик отодвинул уже эту самую шарнирную доску, но Мариночка негромко сказала:

— А тот, утренний, ждет тебя.

— Где? — словно электрический ток прошел сквозь Игорястика, так он вздрогнул.

— Тут, за забором. Говорит, чтобы шел.

— Кто?

— Ты,— на удивление спокойно ответила Мариночка.— Ты.

Игорястик отпустил доску. Она, как маятник, качнулась и закрыла щель в заборе. Игорястик привалился к ней спиной и как-то затих. Глаза его потускнели, и ноги стали ватными.

А потом все вторые классы кормили бегемота. Он высунул из воды свою немыслимую пасть с пнями зубов и чуть подрагивал в предвкушении наслаждения шершавым розовым языком, а ребята подходили к нему как можно ближе, и кто клал ему в рот полбулочки, а кто швырял с опаской. Тут были все, и все были счастливы, потому что нашлась Нави, потому что Оля была принята всеми девчонками класса, да не только девчонками, но и мальчишками тоже, потому что никто не звал друг друга «девочка» и «мальчик», а только по имени, только и исключительно по имени, и даже не по фамилии.

А главный хранитель бегемотов старательно прибивал к стене бассейна плакат с федулинской картинкой и марягинской надписью: «Бегемот наш очень, очень большой друг».

И рисованный бегемот со стены глядел на всех красивыми кукольными глазами с загнутыми ресницами...

...И вдруг, взметнув ресницами, подмигнул.

И все, кто был тут, расхохотались, а Нави залаяла.

См. с. 73

Фильмография

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Алый камень» (по одноименной повести И. Голосовского), 8 ч.
Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Режиссер В. Исаков. Оператор И. Зарафьян. Художник А. Таланцев. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор А. Нейман.
Роли исполняют: С. Паршин, И. Розанова, С. Старчиков, А. Карапетян, Т. Спивак, И. Дымченко, Р. Рязанова, В. Жариков, Г. Булкина, А. Павлов, Л. Давыдова и другие.
«Жизнь одна...», 8 ч.
Авторы сценария и режиссеры Р. и Ю. Григорьевы. Оператор В. Окунев. Художник А. Анфилов. Композитор П. Чекалов. Звукооператоры В. Хлобынин, Л. Колпакова.
В фильме принимали участие ученики восьми выпусков мастерской С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой.
«С неба на землю», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Я. Сегель. Оператор В. Звонилкин. Художники А. Дихтяр, В. Федоров. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Г. Кравецкий.
Роли исполняют: Г. Фролов, А. Назарьева, Н. Мерзликин, Л. Полякова, С. Тормахова, Б. Сандыбаев, Д. Винкенштерн, В. Сморчков, Г. Николаенко, В. Струнников, А. Оганян, К. Степанов и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — «Готвальдов» (ЧССР), при участии В/О «Совинфильм» и «Фильм-экспорт» (ЧССР)

«Посторонним вход разрешен» (по мотивам произведений Н. Дуровой), 9 ч.
Авторы сценария В. Карен, Милан Шимек. Режиссер Иозеф Пинкава. Оператор Юрай Фандли. Художники Н. Терехов, Петр Смола. Композитор Зденек Ион. Звукооператор Радомир Коутек.
Роли исполняют: Яна Паленчикова, Антон Самулеев, Вадим Хрычкин, Н. Варлей, Ева Якубкова, Е. Герасимов, Мирослав Мейзлик, Любомир Либский, Р. Рязанова, Здена Гадрбольцова, Л. Германова, В. Борисов, А. Створа, К. Захарченко, Л. Харитонов, Н. Дурова, О. Попов и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Детская площадка», 8 ч.
Автор сценария П. Финн. Режиссер С. Проскурина. Оператор Т. Логинова. Художник Б. Быков. Композитор В. Биберган. Звукооператор Л. Гавриченко.
Роли исполняют: Д. Шпаликова, В. Любшин, Н. Лавров, В. Проскурин и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«И в звуках память отзовется...», 9 ч.
Авторы сценария И. Драч, И. Миколайчук. Режиссер Т. Левчук. Оператор Э. Плучик. Художник В. Агранов. В фильме звучит музыка Н. Лысенко. Звукооператор Ю. Рыков.
Роли исполняют: Ф. Стригун, И. Тарадайкин, Максим Шапоренко, Е. Караджова, Л. Шевель, О. Сумская, П. Махотин, Н. Веселовская, А. Харитонов, В. Антонов, К. Степанков, В. Потапенко, А. Крылов, Сережа Головин, Л. Бакштаев, А. Барчук, В. Саранчук, Ю. Рудченко и другие.
«Одинокая женщина желает познакомиться», 9 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер В. Криштофович. Оператор В. Трушковский. Художник А. Левченко. Композитор В. Храпачев. Звукооператор З. Капистинская.
Роли исполняют: И. Купченко, А. Збруев, Е. Соловей, М. Вертинская, В. Шептекита, Л. Волкова, Н. Гнеповская, М. Криницына, А. Омельчук, Я. Атаманова, Катя Векленко, Сережа Дончевский и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Двое на острове слез», 9 ч.
Автор сценария и режиссер В. Дашук. Операторы Ю. Елхов, С. Зубиков. Художник Ю. Альбицкий. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор С. Шухман.
Роли исполняют: М. Неганов, С. Рябова, С. Колтаков, М. Жигалов, С. Смирнова, Ричард Борткевич и другие.

Рижская киностудия

«Объезд», 8 ч.
Автор сценария В. Дозорцев. Режиссер Э. Лацис. Оператор Х. Кукелс. Художник Д. Рожлапа. Композитор П. Дамбис. Звукооператор И. Яковлев.
Роли исполняют: Р. Загорскис, Т. Поппе, Я. Паукштелло, Э. Павулс, Г. Цилинский, А. Михайлов и другие.

Киностудия «Таджикфильм» при участии фирмы «Ганем-фильм» (Сирия) и В/О «Совинфильм»

«Новые сказки Шахерезады» (по мотивам сказок «1001 ночи », 1-я серия «Маруф-башмачник» — 7 ч., 2-я серия «Приключения Маруфа» — 7 ч.
Автор сценария В. Карен при участии Т. Сабирова. Режиссер Т. Сабиров. Оператор Р. Мухамеджанов. Художники Л. Шпонько, К. Аваков. Композитор Г. Александров. Звукооператоры С. Богданов, А. Фрикер, Ф. Махмудов.
Роли исполняют: У. Мазаффаров, Т. Яндиева, Г. Четвериков, Б. Раджабов, С. Бакдунис, Башар Аль-Кади, И. Гаврилюк, З. Хушвахтова, У. Бакаев, Абдусалам Аль-Тайиб, Мамдух Аль-Атраш, Мухамед Хэрр-Хельвани, А. Файзиев, Х. Нуров, Ш. Иуллиев, С. Табибуллаев, О. Розиков, А. Рахматуллаев, М. Сангинов, Е. Тонунц, Т. Сабиров и другие.

Зарубежные фильмы

«Двойник приходит на помощь» («Двойник»), 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Вернер В. Вальрот. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Альфред Томалла. Композитор Вольфганг Вальрот.
Роли исполняют: Клаус-Дитер Клебш, Астрид Хёшель, Петер Зоданн, Карин Уговски, Ульрике Кунце и другие.

«Кто этот человек», 9 ч.
Производство «Иллюзион» (Польша).
Автор сценария М. М. Громар. Режиссеры Ева и Чеслав Петельские. Оператор Ежи Яруга. Художник Ежи Скшепиньский. Композитор Ежи Максимюк.
Роли исполняют: Хенрик Таляр, Ева Шикульска, Венчислав Глиньский, Кшиштоф Хамец, Витольд Пыркош, Влодзимеж Адамский, Тадеуш Теодорчик и другие.

«Снежные крылья», 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Константин Кирицэ, Адриан Петриндженару. Режиссер Адриан Петриджденару. Оператор Влад Пэуснеску. Художник Мирча Рибински. Композитор Нику Алифантис.
Роли исполняют: Анджела Иоан, Дан Добрин, Родика Попеску-Битанеску, Раду Панамаренко, Рэзван Бачу, Алина Кройтору, Александру Ротару и другие.

«Скальпель, пожалуйста» (по мотивам романа В. Стыбловой), 9 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иржи Свобода, Вацлав Нывлт. Режиссер Иржи Свобода. Оператор Владимир Смутны. Художник Яромир Шварц. Композитор Йозеф Ревалло.
Роли исполняют: Мирослав Махачек, Яна Брейхова, Барбара Брыльска, Радослав Брзоботатый, Штефан Мишовиц, Яна Пехрова, Даниэл Крхо, Радослав Лукавский, Ондржей Павелка и другие.

«Хочу быть счастливым» («Орел или решка»), 9 ч.
Производство «Сутьеска-фильм», «Кроатия-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Мирослав Янчич, Небойша Пайкич, Бато Ченгич. Режиссер Бато Ченгич. Оператор Карпо Година. Художник Драган Стефанович. Композитор Боян Адамич.
Роли исполняют: Младен Нелевич, Мира Фурлан, Зиях Соколович, Владица Милославлевич, Заим Музаферия, Семка Соколович, Борис Дворник, Боро Степанович и другие.

«Парень, у которого было все», 8 ч.
Производство «Малти Филмз», «Альфред Роуд Филмз» (Австралия).
Автор сценария и режиссер Стивен Уоллес. Оператор Джефф Бартон. Художник Росс Мейджор. Композитор Ральф Шнайдер.
Роли исполняют: Джейсон Коннери, Диана Чиленто, Лаура Уильямс, Льюис Фитцджеральд, Ян Гилмур, Ник Нидлз, Майкл Гоу, Марк Вигналл, Монро Реймерс и другие.

«Вверх тормашками», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Субодх Мукерджи Продакшнз» (Индия).
Автор сценария и режиссер Субодх Мукерджи. Оператор Н. В. Шринивас. Художник Шанти Дас. Композитор Раджеш Рошан.
Роли исполняют: Радж Баббар, Рати Агнихотри, Утпал Датт, Девен Варма, Мадан Пури, Динеш Такур, Дилип Тахил, Акбар Рашид и другие.

«Продавец лотерейных билетов», 9 ч.
Производство «Пеликулас Латиноамериканас», «Синематографика Родригес» (Мексика).
Автор сценария Рафаэль Гарсия Траверси. Режиссер Роберто Родригес. Оператор Альфредо Урибе. Композитор Сусана Родригес.
Роли исполняют: Рафаэль Инклан, Бланка Герра, Сесилия Камачо, Хорхе Лават, Леонор Льяусас, Педро Армендарис, Мерле Урибе, Хосе Чавес Тровс и другие.

«Путешествие с курицей по реке», 8 ч.
Производство «Франкфуртер Фильмверкштатт ГМБХ» (ФРГ).
Автор сценария и режиссер Аренд Агте. Оператор Юрген Юргес. Художник Томас Бергфельдер. Композиторы Маттиас Ройс, Мартин Цирус.
Роли исполняют: Юлия Мартинек, Давид Хоппе, Уве Мюллер, Федор Хоппе, Ганс Беербенке и другие.

Иллюзион

Конец
Санкт-Петербурга
Режиссер
Всеволод Пудовкин
СССР, 1927

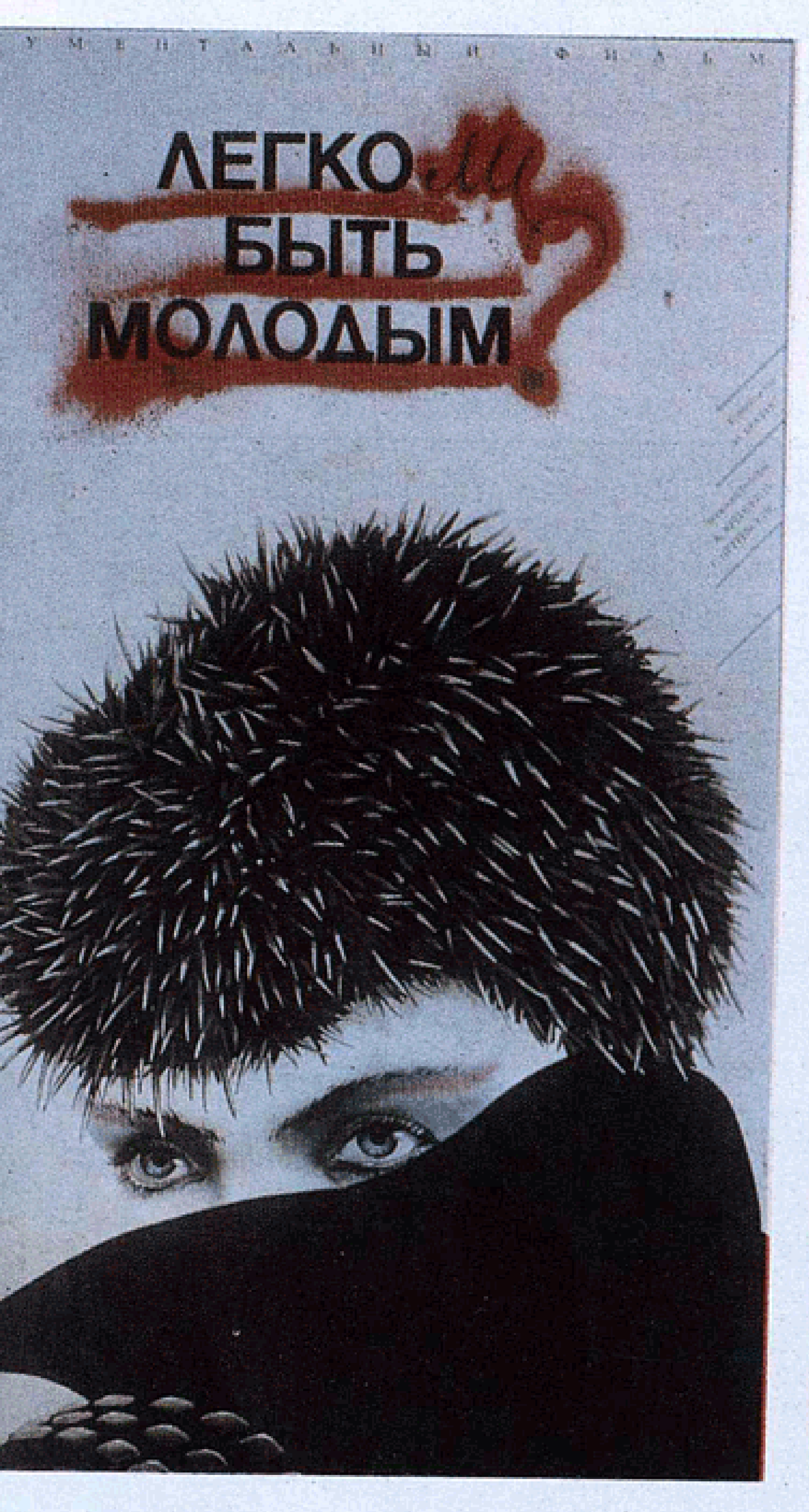
Пепе ле Моко
Режиссер
Жюльен Дювивье
Франция, 1937

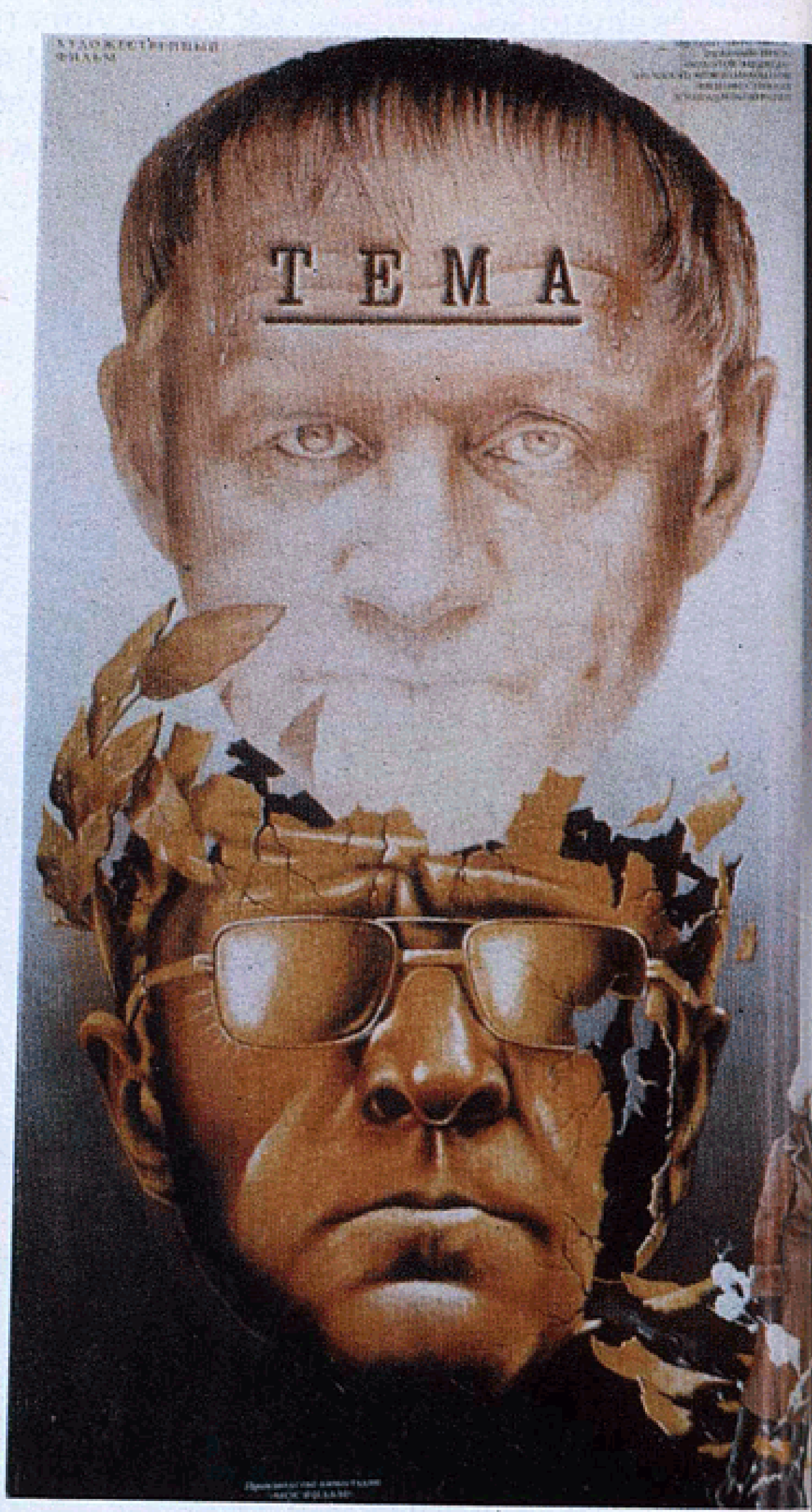
Цена 1 р.30 к. Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО 8/87
Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.

Вернисаж «ИК»

Недавно в Центральном Доме кинематографистов проходила выставка киноплаката «86 ½. Художник. Реклама. Кино». Цифрами в этом названии зашифрована информация, которая мало что поведает непосвященным, однако весьма существенна для профессионалов. Около года назад, в середине 86-го, на фабрике «Рекламфильм» приступил к работе новый художественный совет. Первым итогом его деятельности и явилась данная выставка. В этом номере мы публикуем работы лауреатов.

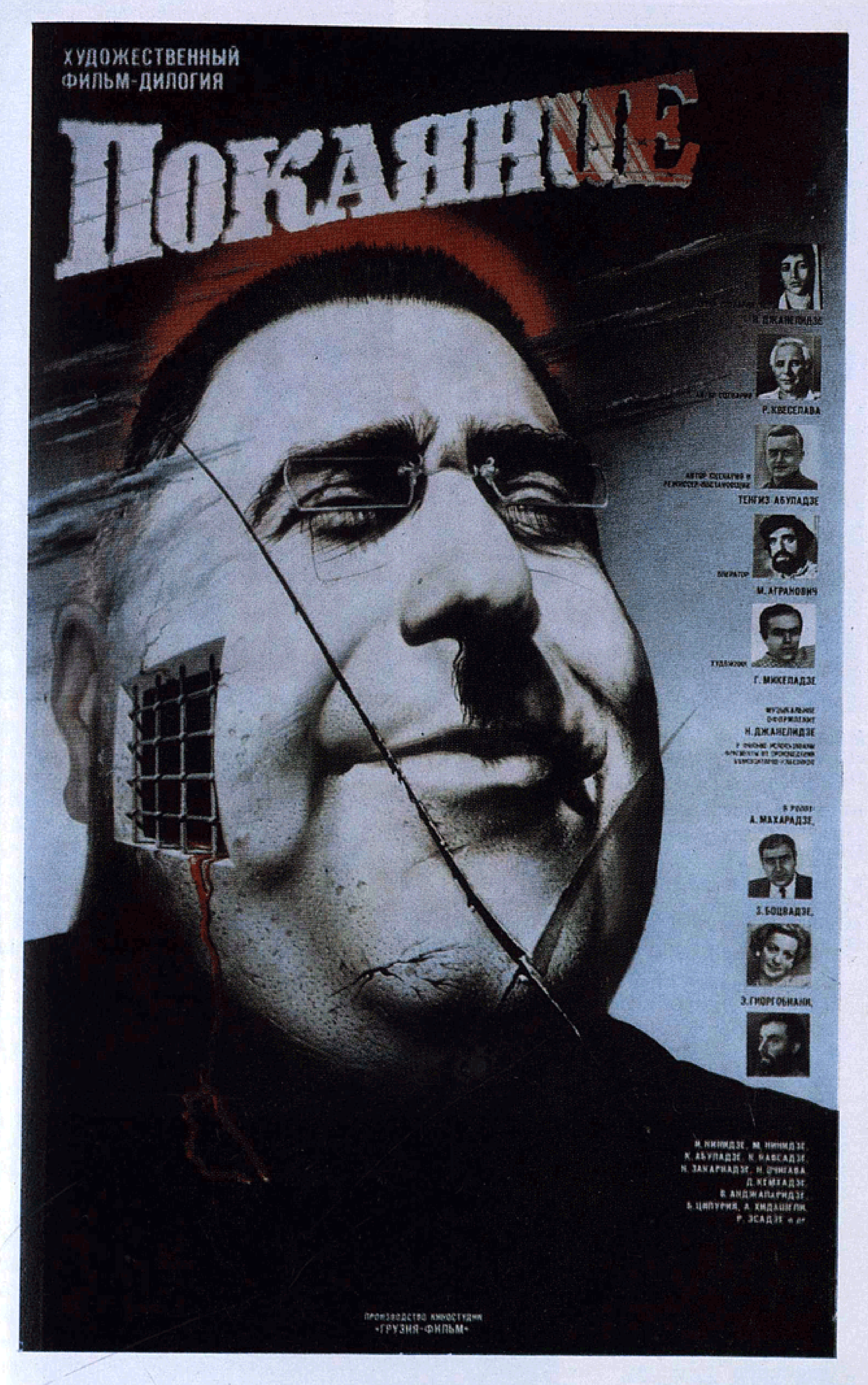
Л. Богданов.
«Письма мертвого человека» —
II премия





Ю. Боксер.
«Легко ли быть молодым?» –
II премия

Л. Богданов.
«Тема» — II премия



Л. Богданов.
«Покаяние» — II премия

М. Матросов.
«Скорбное бесчувствие»—
III премия

Ю. Ильин-Адаев.
«Покаяние» —
III премия

К. Борисов.
«Операция
«Скрипичный футляр» —
III премия

Первую премию жюри решило не присуждать